

REMEK-DJELA U VELIKOM FORMATU

# HOLANDSKO I FLAMANSKO

## SLIKARSTVO





REMEK — DJELA U VELIKOM FORMATU

# HOLANDSKO I FLAMANSKO SLIKARSTVO

110 reprodukcija

Izbor i uvod:

Christopher Brown



**Autor i izdavači zahvalni su svim muzejskim upravama i privatnim vlasnicima koji su dopustili reproduciranje djela u njihovu vlasništvu. Slike 2, 43, 58 i 62 reproduciramo dobrotom i susretljivošću Njezina veličanstva kraljice.**

## **Holandsko i flamansko slikarstvo**

**First published 1977**

**© 1977 by Phaidon Press Limited, Oxford  
under the title: DUTCH & FLEMISH PAINTING  
All rights reserved**

**Prvo hrvatsko izdanje 1978**

**© by Grafički zavod Hrvatske, Zagreb**

**Za izdavača: Viktor Kipčić**

**Urednik: Zdenko Uzorinac**

**Preveo s engleskog: prof. Janko Paravić**

**No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright owner.**

**Printed in Yugoslavia**



# HOLANDSKO I FLAMANSKO SLIKARSTVO



REPRODUKCIJA UZ TEKST



TEKST UZ REPRODUKCIJU



Godine 1555. habsburški car Karlo V predao je vlast u Nizozemskoj svom sinu Filipu II kojega je proglasio i španjolskim kraljem. Tom prilikom Karlo i Filip pojavili su se zajedno u Bruxellesu na skupštini državnih staleža koju su u to vrijeme sačinjavali predstavnici svih sedamnaest nizozemskih provincija. Za vrijeme Filipove vladavine u Nizozemskoj se podiže buna, ali samo sedam provincija sjeverno od velikih rijeka, što se ulijevaju u Sjeverno more, uspjelo se osloboditi španjolske vlasti. Kada je 1609. godine potpisano dvanaestgodišnje primirje, podjela je bila jasna: sjever je postao nezavisan i protestantski, a jug je ostao podređen Španiji i vratio se na katoličku vjeru. Ta podjela, koja je uglavnom bila rezultat geografskih i vojnih faktora, poprima konačni oblik mirom u Münsteru 1648. godine (vidi sliku 29) i održala se (s nizom teritorijalnih promjena) sve do danas kao Holandija i Belgija.

Stoga je najvažnije, kada se govori o holandskoj i flamanskoj umjetnosti sedamnaestog stoljeća, imati na umu da je politički rascjep tada još bio bliska prošlost, te da su obje slikarske škole, ma kako se različito razvijale, imale zajedničko porijeklo u velikoj školi ranog nizozemskog slikarstva koje je cvalo, uglavnom u južnim gradovima, u petnaestom i šesnaestom stoljeću. Rubens se, na primjer, rodio 1577., samo dvadeset i dvije godine nakon dolaska Filipa II na prijestolje, u vrijeme kada je ishod pobune bio još uvelike u pitanju.

Mnogi okršaji za vrijeme pobune odigrali su se na jugu, naročito u Antverpenu i oko njega. Ekonomski i društveni poremećaji, što su iz toga proizašli, te



progon protestanata, natjerali su mnoge Flamance da potraže utočište na sjeveru. Među tim emigrantima bili su i slikari Gillis van Coninxloo i David Vinckboons, koji su napustili Antwerpen i konačno se nastanili u Amsterdamu. Kao sljedbenici Pietera Bruegela, oni su u Amsterdam uvezli stilove flamanskog pejzaža i genrea, te utjecali na mlađu generaciju holandskih slikara. Na primjer, veliki inovatorski pejzažist Hercules Segers bio je učenik Coninxlooa, a njegov konzervativniji suvremenik Hendrick Avercamp (slika 8) bio je vjerojatno Vinckboonsov učenik.

I holandsko i flamansko slikarstvo sedamnaestog stoljeća vuku korijenje iz ranog nizozemskog slikarstva. Međutim, neosporno je da su te dvije škole znatno divergirale tokom stoljeća, i nesumnjivo je da je to razilaženje u stilu i sižeu neposredni rezultat političke i vjerske podjele između dviju zemalja. Da bi se ilustrirala ta divergencija, čovjek prirodno podliježe iskušenju da uspoređi dva vodeća lika tog stoljeća u te dvije zemlje: Rubensa i Rembrandta. Premda je ta usporedba (u ovom izdanju pokušalo se to učiniti pažljivim stavljanjem reprodukcija jedne do druge) neobično zanimljiva i sugestivna, ona nije posve precizna. Rembrandt, jedan od malobrojnih holandskih slikara koji se može mjeriti s Rubensom u rasponu sižea (portreti, pejzaži, religiozne i mitološke teme), ne predstavlja holandske slikare u cjelini. Međutim, mnogi flamanski slikari doista oponašaju Rubensa i stilom i sižeom (npr. van Dyck, Gaspar de Crayer, Jordaens i Theodor van Thulden). Holandski slikari bili su skloni specijalizaciji na način koji Flamanci u cjelini nisu slijedili: Hals je bio isključivo portretist, de Hoogh genre-slikar, Ruisdael pejzažist, Willem van



de Velde Mlađi marinist itd. Specijalizirali su se za ono što su znali najbolje naslikati i za ono što su znali da će zadovoljiti opću potražnju, a to pitanje potražnje, mušterija, ključna je razlika između dviju zemalja. U Flandriji (jug) su tradicionalne mušterije i dalje bile pretežno dvor, plemstvo i katolička crkva. Građanske ustanove i bogati trgovci također su naručivali slike, ali nije bilo takvog tržišta umjetninama kakvo je postojalo u Holandiji. Ta važna razlika mogla bi se najbolje prikazati ovako: u Flandriji se velika većina slika naručivala pojedinačno (oltarske slike, mitološki i povijesni prizori, portreti itd.), dok se u Holandiji velika većina slika 'proizvodila' za tržište. Holandija je imala prvo moderno tržište umjetninama, koje je, sa svojim aparatom trgovaca, izložbama i ugovorima, djelovalo prepoznatljivo slično suvremenom tržištu umjetninama. To, dakako, ne znači da se u Holandiji nisu naručivale slike, niti, obratno, da i u Flandriji nije postojalo tržište umjetninama. Portrete su uvijek naručivale obitelji ili prijatelji, ako ne i sami modeli, pa nije slučajno da se do danas održao tako golem broj holandskih portreta iz sedamnaestog stoljeća. Međutim, u Holandiji sedamnaestog stoljeća u proizvodnji slika više nisu prevladavali tradicionalni kupci kao što je to bio slučaj u Flandriji. Najbliži ekvivalent dvoru nadvojvode Alberta i nadvojvotkinje Isabelle, regenata španjolskog kralja u Flandriji, bio je dvor holandskog namjesnika, oranskog princa, u Hagu. Za života princa Frederika Henryja i njegove žene Amalijske van Solms, oranska kraljevska kuća naručivala je znatni broj slika i dekoracija za palače u Rijswijku i Honselaersdijku (danas obje uništene), te Huis ten Bosch u Hagu. Za dekoraciju potonje palače



(koja još postoji) s alegorijskim prikazima oranske kraljevske kuće i života Frederika Henrija bili su angažirani domaći umjetnici kao što su Gerard Honthorst i Cesar van Everdingen, ali i »uvozni« Flamanci, poput Jacoba Jordaensa, igrali su važnu ulogu. Stil tih dekoracija bio je internacionalni barok, stil pogodan za glorifikaciju prinčeva, ali neumjestan u holandskoj republici koja je u biti bila demokratska. Značajno je da niz religioznih slika, što ih je Rembrandt izradio za oranskog princa tridesetih godina sedamnaestog stoljeća, odaje umjetnika u najbaroknijoj fazi. Financijska sredstva oranskog dvora bila su mala u usporedbi s dvorom u Bruxellesu. Za razliku od flamske aristokracije, holandski plemići bili su malobrojni, politički nemoćni i relativno siromašni. Naručivali su portrete, ali se nisu mogli povoditi za svojom južnom braćom u dotjeranom ukrašavanju svojih kuća. Premda je na sjeveru bilo više aktivnih katolika (uključujući i izvjestan broj istaknutih slikara poput Steena i Vermeera) nego što se općenito smatra, katolička crkva prešla je u »ilegalnost« i nije mogla naručivati oltarske slike. Calvinističke crkve, kao što se vidi na crkvenim interijerima Saenredama (slike 46 i 48) i de Wittea (slika 31), bile su okrečene i ukrašene samo pločicama s grbovima pokojnika.

Premda su ta tri klasična izvora kupaca bila oslabljena ili su potpuno nestala na sjeveru, neki pojedinci i ustanove naručivali su i druge slike, a ne samo pojedinačne portrete. Na primjer, nova gradska vijećnica bila je ukrašena prizorima iz Zavjere Batarijava (u smislu prototipa, Pobune u Nizozemskoj), na kojima su radili vodeći amsterdamski slikari, pa i Rembrandt. I druge građanske ustanove naručivale su slike, kao



milicijske kompanije, upravitelji dobrotvornih zadužbina i drugi. Skupni portret te vrste je jedinstven holandski fenomen. No, usprkos tim iznimkama, većina holandskih slikara radila je uglavnom za tržište. To je dovelo do nekoliko važnih posljedica. Prije svega, slike su bile jeftine jer ih je bilo mnogo. Holandija je u sedamnaestom stoljeću bila bogata država, zbog svoje trgovačke mornarice, trgovaca i bankara, a ipak je to bogatstvo, čini se, dopiralo i do nižih društvenih slojeva, a ne samo do nekolicine kao što je to bio slučaj drugdje u Evropi. Smatra se da je pedeset posto Holanđana imalo dodatnih prihoda, to jest prihoda većeg od onog koji je potreban za pokrivanje životnih potreba. Mnogi obični Holanđani, mornari i zemljoradnici, kupovali su slike, i ta je činjenica iznenađivala posjetioce iz Engleske poput Johna Evelynja. Uslijed te opće potražnje, mnogobrojni slikari stvarali su golem broj slika koje su kupovale i prodavale jeftino za ukrašavanje zidova, a ne da bi se čuvale kao djela genijalnih slikara. Ta je potražnja djelovala i na društveni položaj slikara: dok je na jugu slikar bio osoba povjerenja prinčeva i plemića, on je ovdje bio obrtnik, poput stolara ili lončara, radeći za široko tržište. Još jedna posljedica te potražnje bila je pojava mnogih lokalnih slikarskih škola. Gotovo svi gradovi, bez obzira na veličinu, kao na primjer Delft, Dordrecht, Alkmaar, Hoorn, Deventer, Haarlem i Leiden imali su svoju školu.

Holandija je stoga velika iznimka u povijesti evropskog slikarstva sedamnaestog stoljeća. Premda postoje izvjesne stilističke sličnosti u smislu sižea i veličine, holandsko slikarstvo znatno se razlikuje od



glavnih tokova evropskog baroka kojega je Flamanac Rubens bio jedan od najznačajnijih predstavnika. Premda su bili geografski bliski susjedi i potomci iste tradicije, holandski i flamanski slikari sedamnaestog stoljeća radikalno su se razili tokom stoljeća, što je bila neposredna posljedica društvenih, vjerskih i političkih razlika između njihovih dviju zemalja.



























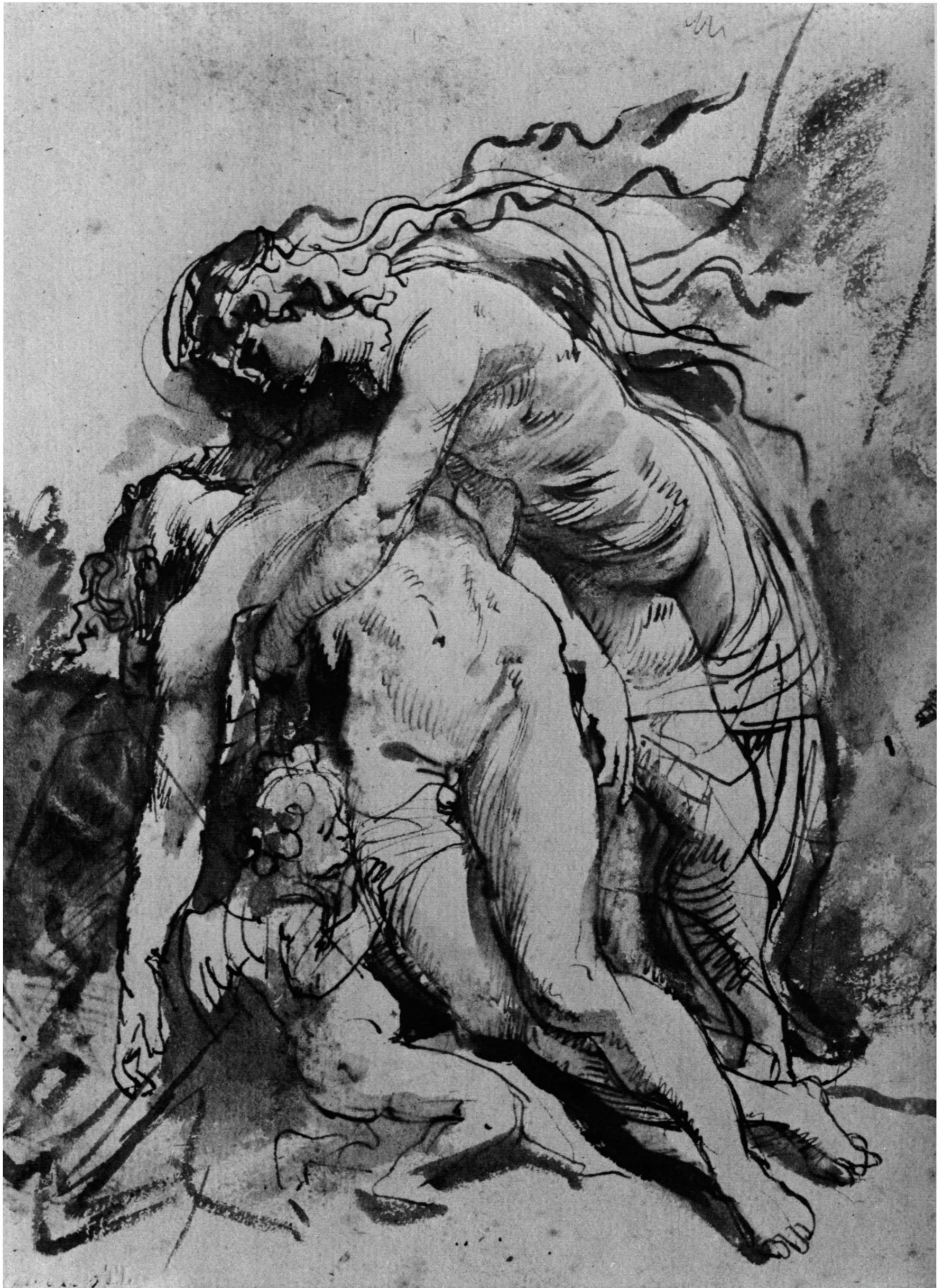








































































































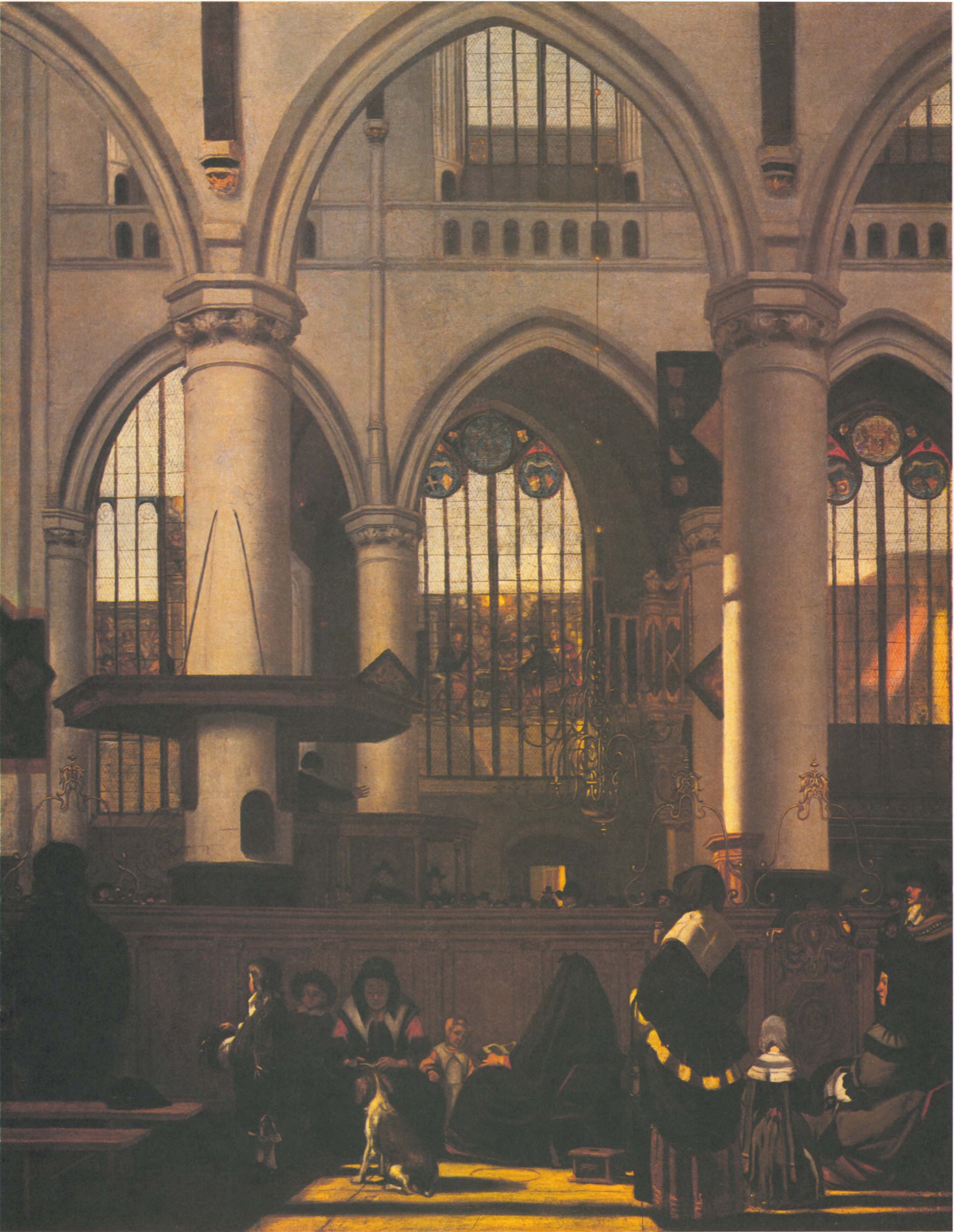








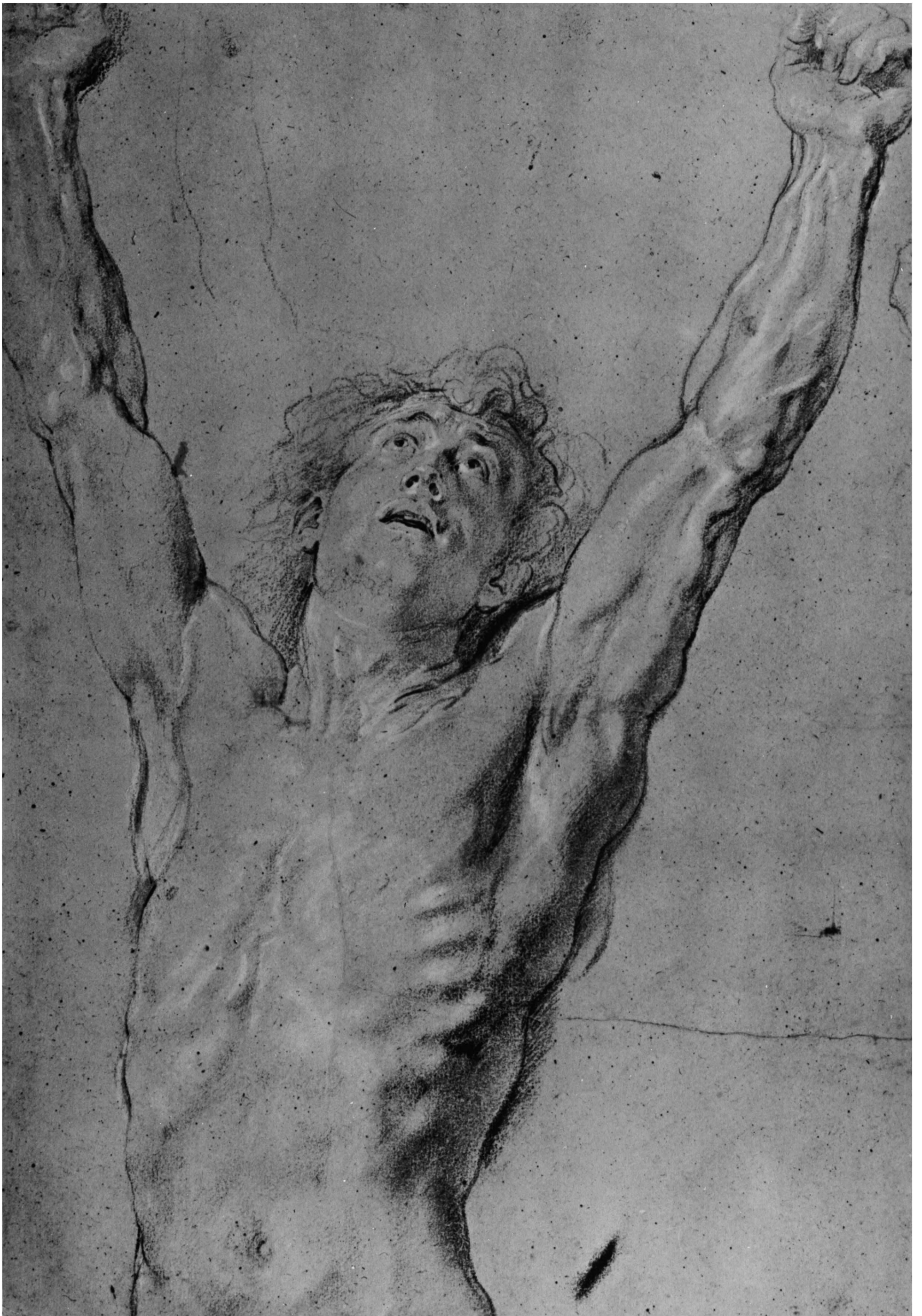








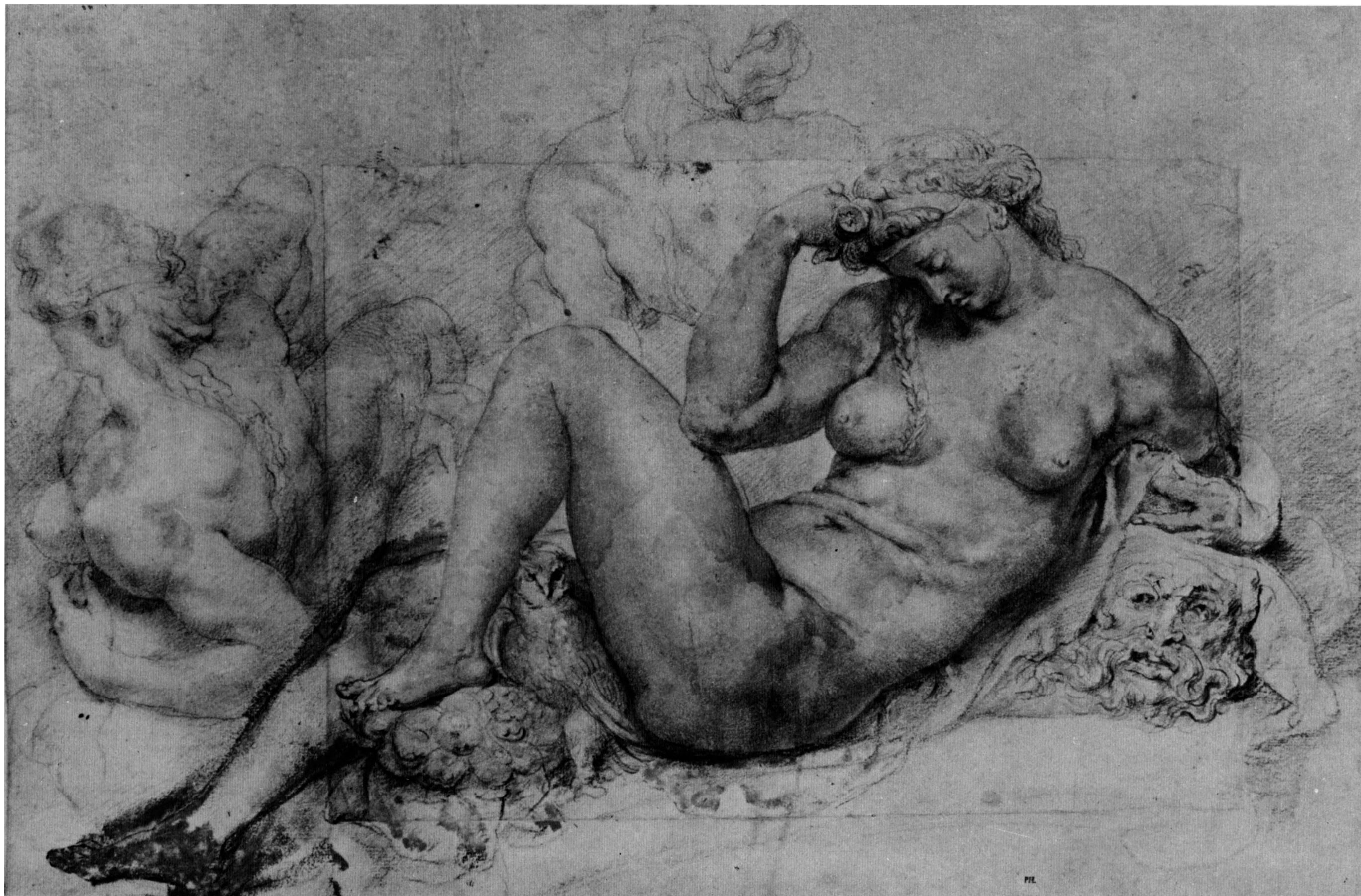




















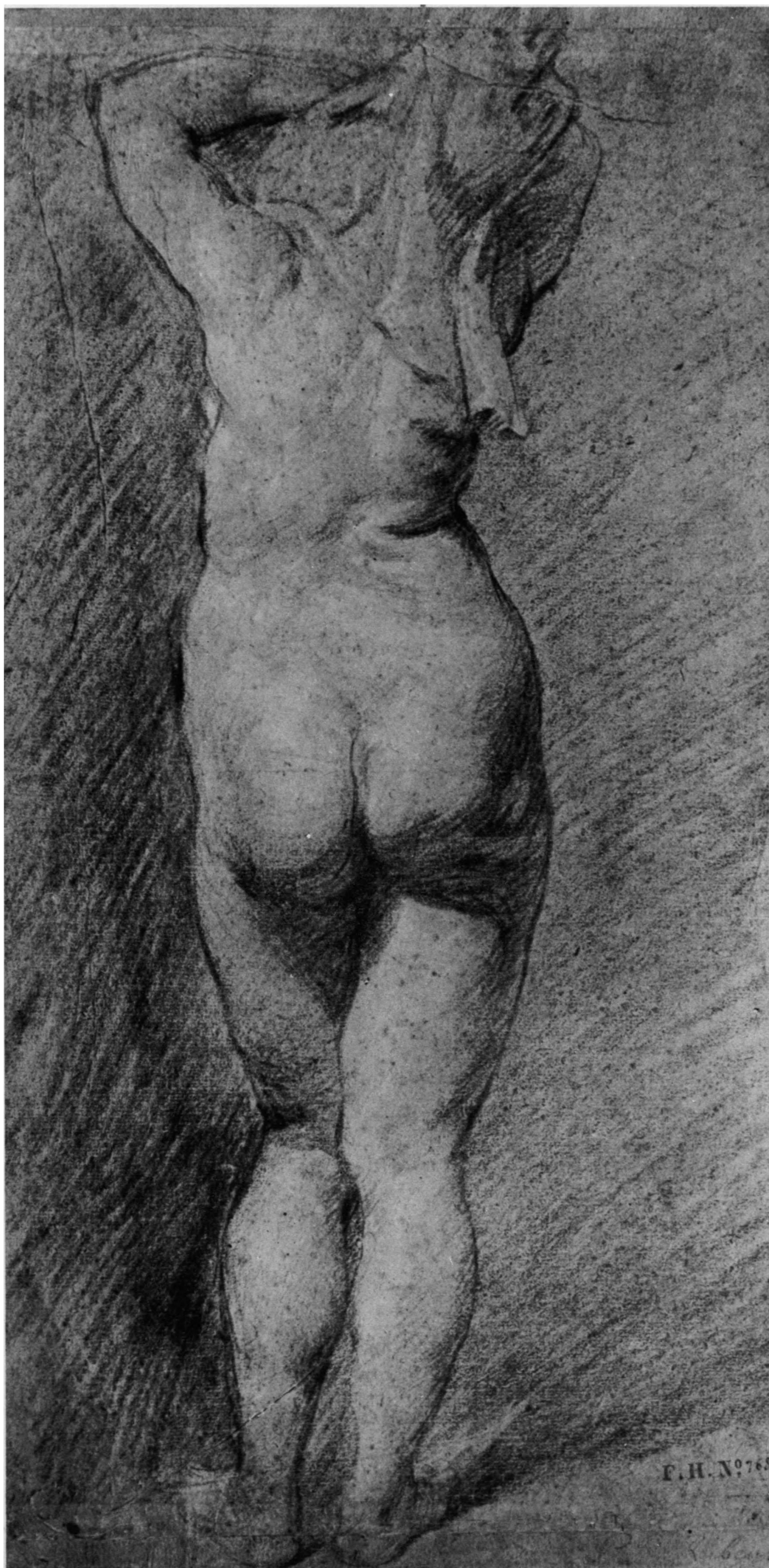




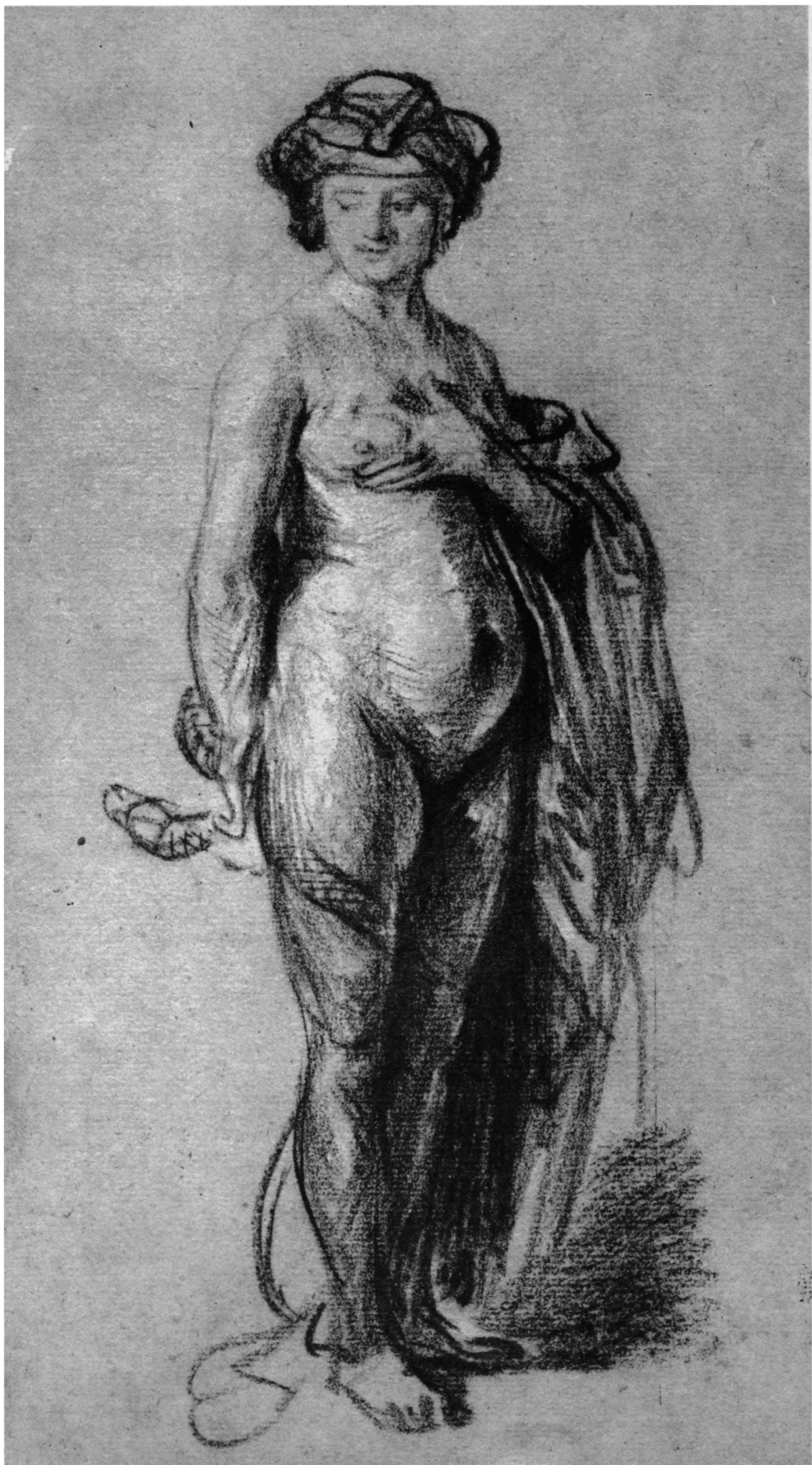




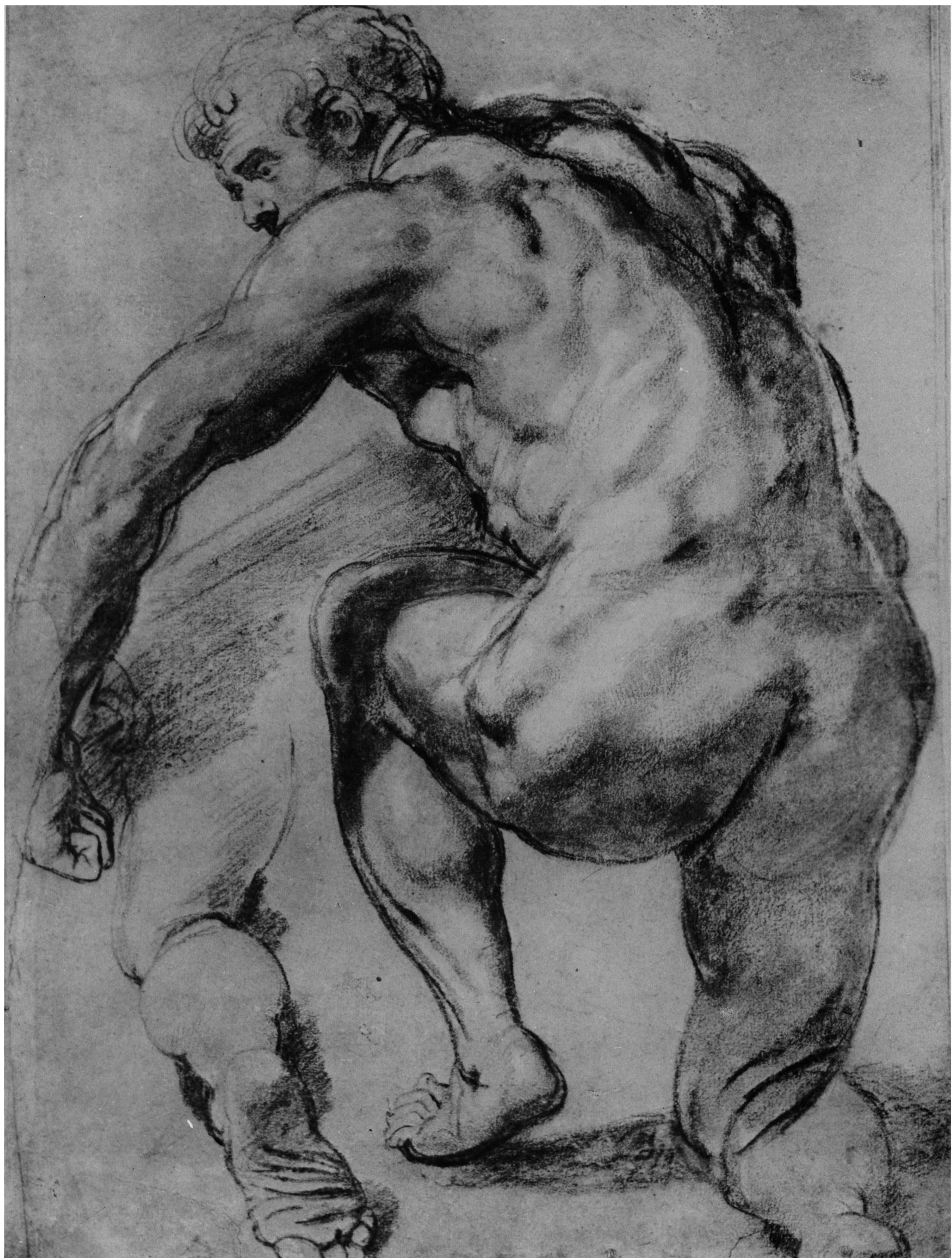








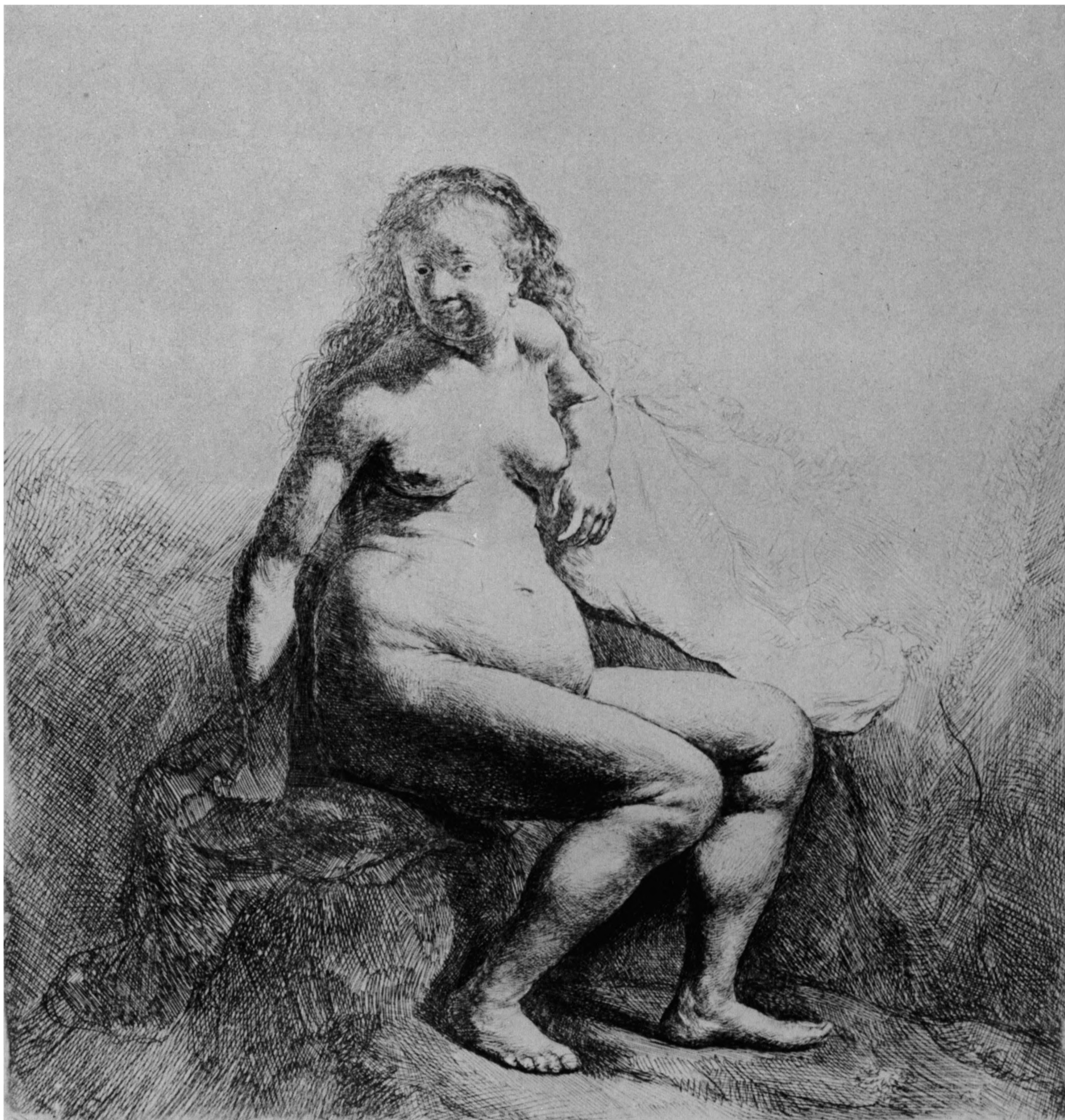




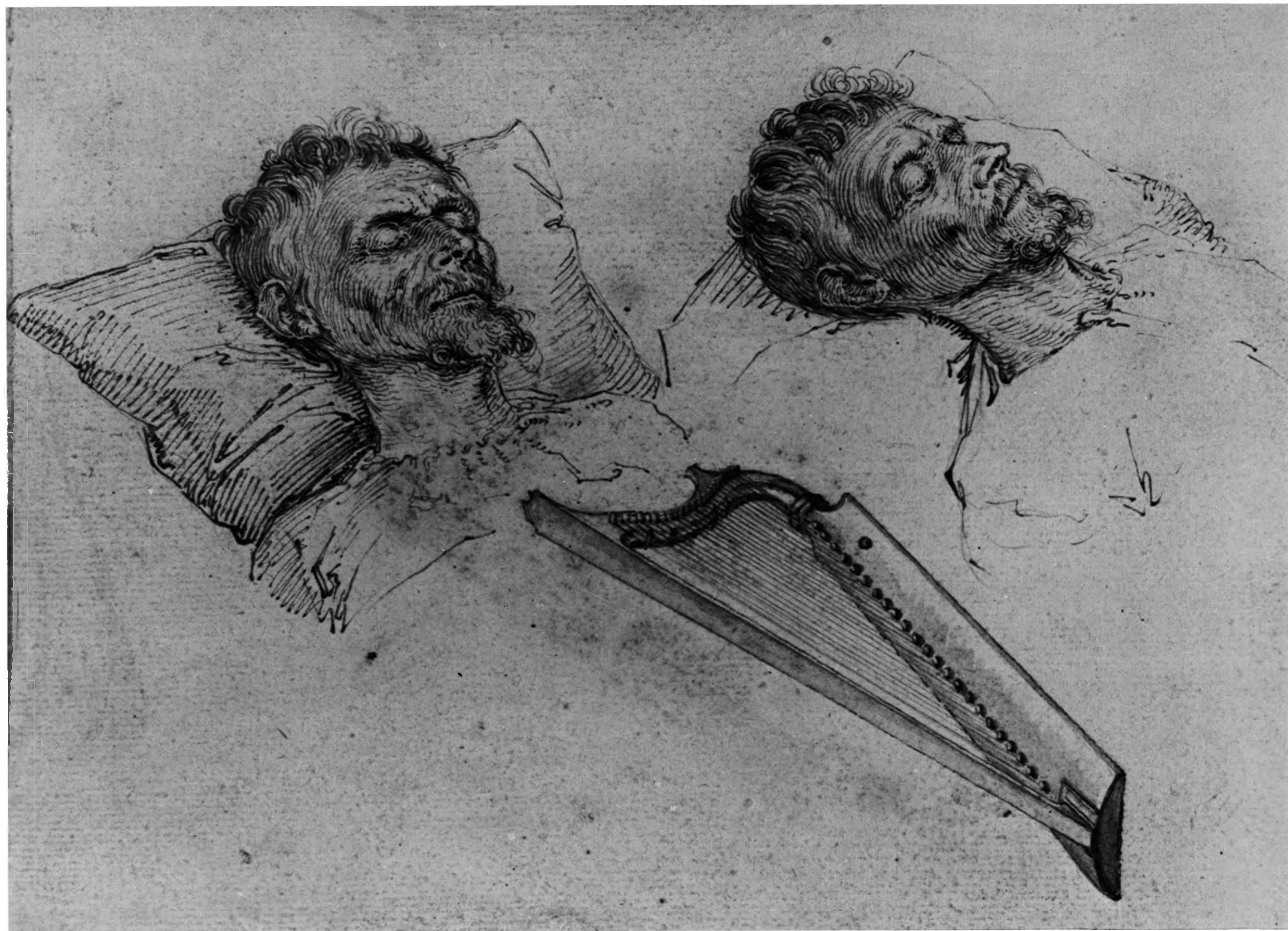




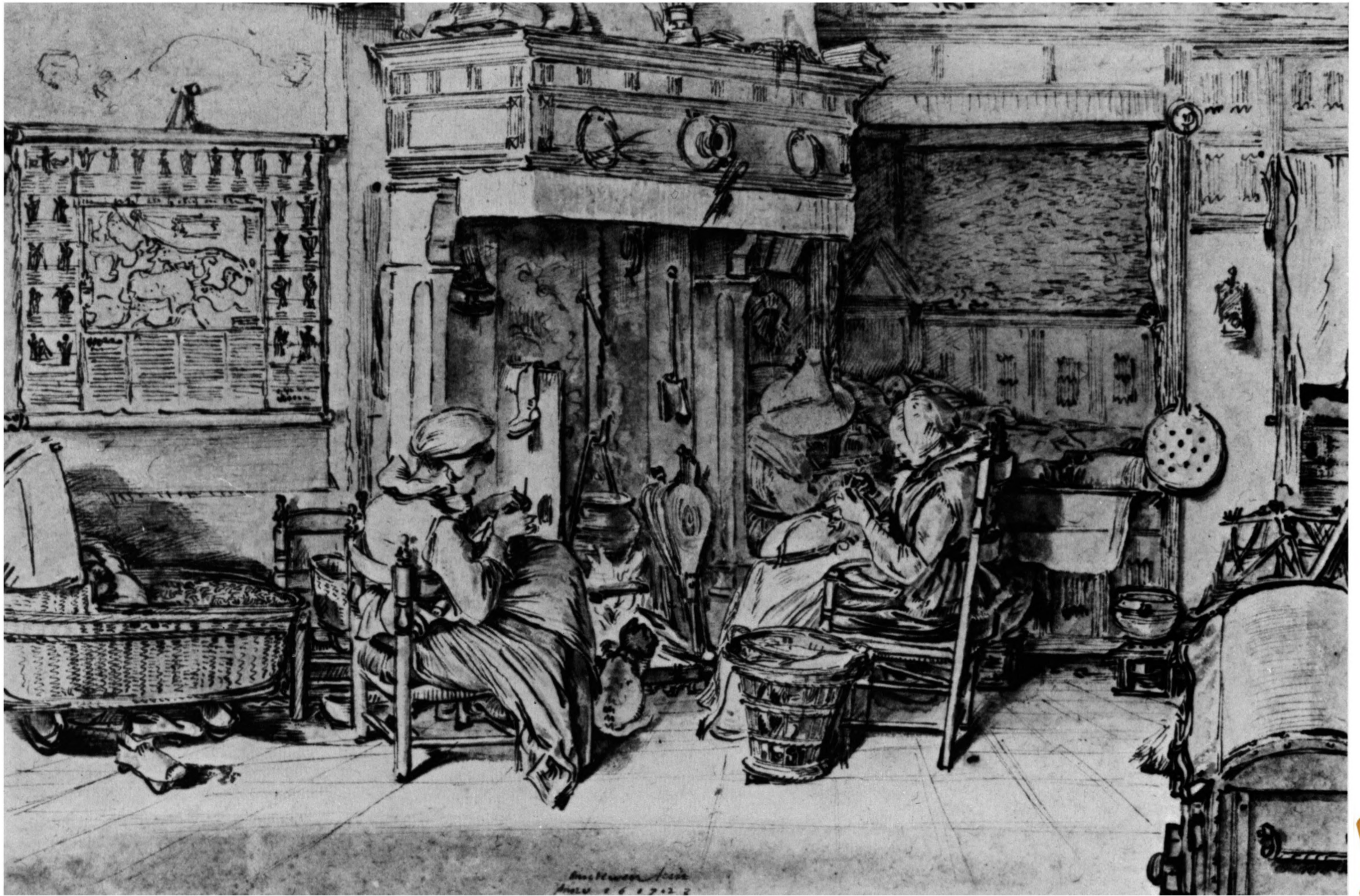




































































































































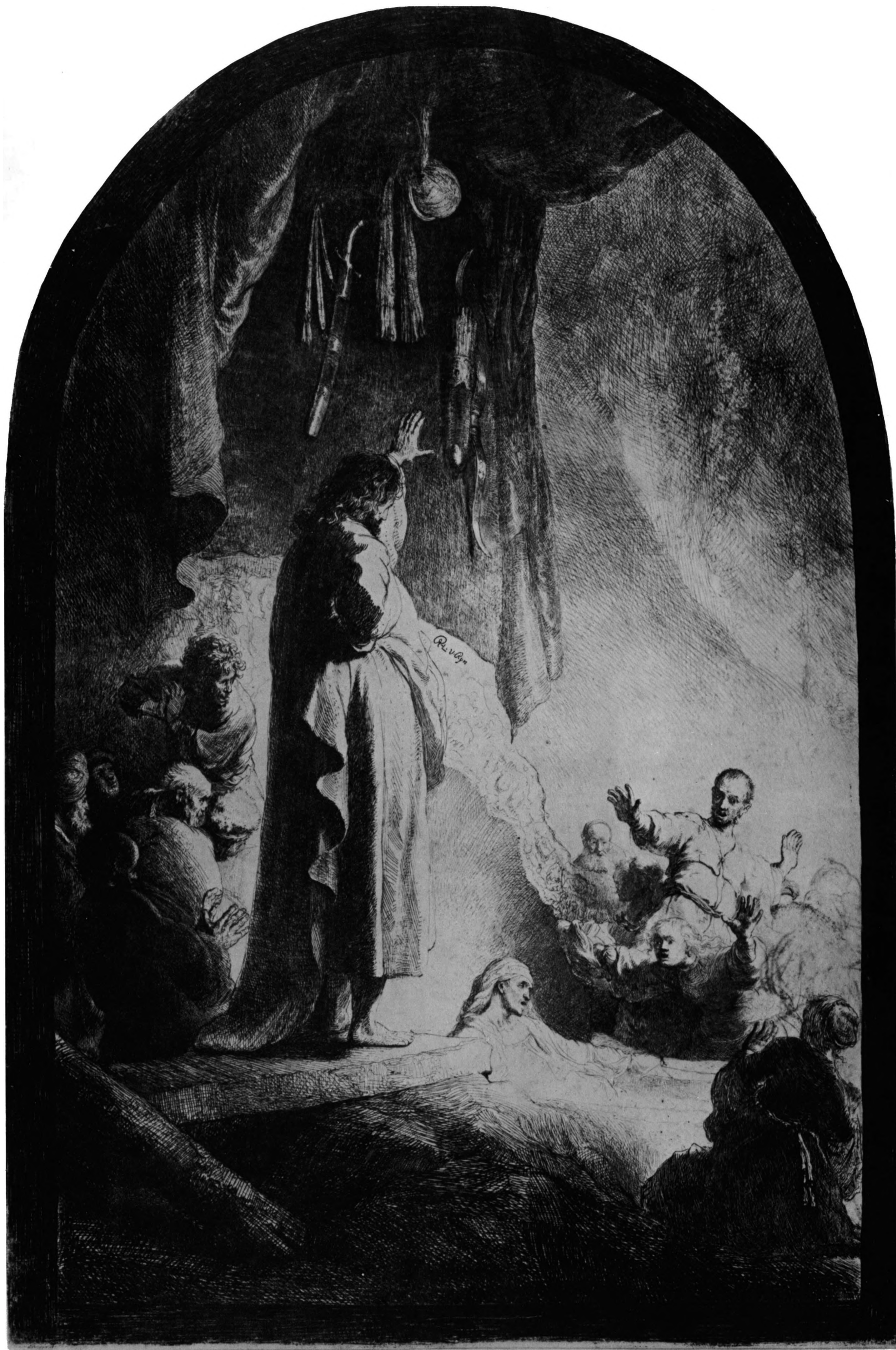




























































































Rembrandt.

































# BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE



Ambrosius Bosschaert (1573—1621)

## 1 Vaza sa cvijećem

Drvena ploča, 64×46 cm, signirano monogramom: AB, oko 1620. Hag, Mauritshuis.

Ambrosius Bosschaert, st. bio je osnivač dinastije slikara cvijeća. Rođen je u Antwerpenu, ali je kao dijete napustio nemirni grad i s obitelji otišao u Middelburg na sjeveru. Živio je u Utrechtu od 1616 do 1618, a umro je u Hagu. Njegov stil, s minucioznom brigom za detalje i savršenim aranžmanom cvijeća, sličan je stilu poznatijeg Jana Brueghela, te se pretpostavlja da je Bosschaert bio Brueghelov učenik u Antwerpenu. Međutim, to je posve nevjerojatno (Brueghel je bio samo pet godina stariji od Bosschaerta), te je vjerojatnije da je Bosschaert započeo s tom vrstom slika. Sigurno je da je Bosschaert razvio kompoziciju vaze sa cvijećem, smještene u nišu ili u prozorski okvir u obliku luka s krajolikom u pozadini. Cvijeće na Bosschaertovim slikama je gotovo uvijek prepoznatljivo i često je rijetko te nas podsjeća na ludovanje kolekcionara za egzotičnim i neobičnim cvijećem, naročito tulipanima, koji su dostizali neobičnu visinu u Holandiji u početku sedamnaestog stoljeća. On često dodaje i rijetke školjke koje su Holanđani također oduševljeno skupljali.





Jan Brueghel, st. (1568—1625)

## **2 Flamanski sajam**

Bakar, 47 × 69 cm, signirano i datirano 1600. Kraljevska zbirka.

To je istaknuti primjer kompozicija s mnogo likova u kojima se prikazuje flamanski kermis (sajam) koje su bile vrlo popularne među sljedbenicima Pietera Bruegela. One predstavljaju evoluciju od Bruegelovih vlastitih slika iz seljačkog života, premda su rađene u manjem formatu i dotjeranijim stilom. Flamanski slikari, koji su emigrirali iz Antwerpena za vrijeme rata sa Španijom, prenijeli su te kompozicije u Holandiju, te doprinijeli razvoju genre-slikarstva.





Hendrick Goltzius (1558—1616)

### **3 (lijevo) Quis evadet nemo? (Tko će od koga pobjeći?)**

Pero, smeđa tinta, 46 × 35 cm, signirano monogramom i datirano 1614. New York, Pierpont Morgan Library.

Crtež, izveden poput bakroreza (premda nije graviran), datira iz 1614. godine, dvije godine prije umjetnikove smrti. To je alegorijski prikaz teme o čovjekovoj smrtnosti, no to je djelo mnogo neposrednije i nedostaje mu nezgrapna alegorijska mašinerija de Gheynove obrade tog sižea (slika 5). Tradicija prikaza ideje o ispraznosti (vanitas) likom mladića koji drži lubanju potječe barem iz doba jednog bakroreza Lucasa van Leydena iz 1516. godine. Poslije se time koristio i Frans Hals na jednom veličanstvenom platnu (slika 20) naslikanom otprilike 1626/28.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

### **3 (desno) List sa studijama**

Pero i laviranje, crvena kreda, 19×24 cm. Oko 1636.  
University of Birmingham, Barber Institute of Fine Arts.

Nacrtano otprilike 1636. godine, ovo je jedna od naj-fascinantnijih Rembrandtovih listova sa studijama, na kojem umjetnik spaja svoje istančano i nježno promatranje svakodnevnog života (u tri skice majke s djetetom) i ljubav prema bogatom ornamentu i odjeći (crteži glave).





Hendrick Goltzius (1558—1617)

#### 4 (gore) »Masna kuhinja«

Pero, smeđa tinta, smeđe lavirano, 20×33 cm. Signirano i datirano 1603. (na vrču na stolu). Leiden, University Print Room.

To je pripremni crtež za bakrorez Jacoba Mathama. Bakrorez nosi natpis: »J. Matham fecit et excud.« (Jacob Matham je to načinio i izveo), no pri tom nije spomenut Goltzius. Prizor u pozadini prikazuje Divesa i Lazara, bogataše za svojim stolom i prosjakom pokraj vrata, a njegove čireve ližu psi (Evandjelje po Luki 16: 19—21). Ta vrsta kompozicije — unutrašnjost kuhinje s udubinom u zidu u kojoj je prikazana neka biblijska scena — bila je neobično popularna u Nizozemskoj u drugoj polovini šesnaestog stoljeća. Nesumnjivo je da je to manierističko sredstvo namjerno korišteno da bi se prikazala suprotnost između svjetovnog prizora u prvom planu i religioznog prizora u pozadini. Prednji planovi takvih prizora pružali su umjetniku mogućnost da prikaže mrtvu prirodu, i oni su preteče holandske tradicije mrtve prirode u sedamnaestom stoljeću.





Jacob de Gheyn (1562—1629)

#### **4 (dolje) Sabat vještica**

Pero, tinta, lavirano sivo-smeđe, 28 × 41 cm. Signirano i datirano 1600. (dolje lijevo). Oxford, Ashmolean Museum.

De Gheyn je neobično važna i utjecajna ličnost u razvoju holandskog slikarstva u početku sedamnaestog stoljeća. U Haarlemu je bio učenik Goltziusa, a poslije je s velikim uspjehom radio u Amsterdamu i Leidenu (gdje se kretao u sveučilišnim krugovima), uglavnom kao bakrorezac. Napokon se nastanio u Hagu gdje je bio zaposlen na dvoru. Najviše je eksperimentirao u crtežu. Gledajući u cjelini njegovi crteži prikazuju dva različita aspekta: crteži *nae't leven* (iz života) i crteži *uyt den gheest* (iz mašte); to su pažljivo izvedene alegorije (slika 5), maniristički pejzaži i čarobnjački prizori. Gheyn nije odskakao od svojih suvremenika zbog svog zanimanja za čarolije i nadnaravno — vjerovanje u vještice i opsjednutost demonima bili su vrlo rašireni, a granicu između magije i nauke tek je trebalo povući. U ovoj dramatskoj sceni, smještenoj u zidnoj niši s tamnim sjenama što padaju na stražnji zid, tri vještice upotrebljavaju ljudske i životinjske sastojke za pripremanje čarolije. De Gheynovo znanje anatomije vidljivo je na crtežu seciranog ljudskog tijela, koji, kako se to prakticiralo na anatomskim demonstracijama, naglašava trbušnu i prsnu šupljinu. Usprkos de Gheynovoj neizmjerljivoj brizi u prikazivanju



detalja pripreme, teško je vjerovati da je njegova namjera bila posve ozbiljna: postoji izvjestan stupanj karikature u prikazu vještica i samosvjesne melodrame u ambijentu i osvjetljenju prizora.





Jacob de Gheyn (1562—1629)

## 5 Alegorija smrti



Pero, tinta, lavirano sivo i smeđe, 45 × 34 cm. Signirano i datirano 1599. London, British Museum.

Opći raspored te složene alegorije neizbježnosti smrti (naročito poredak likova) potječe od nadgrobne skulpture iz kasnog srednjeg vijeka, premda je navučeni baldahin karakteristika grobova talijanske renesanse. Kombinacija živih i mrtvih, seljaka i cara, uvodi temu o smrti koja stiže svakog čovjeka, i bogatog i siromašnog. Tekstove je sastavio holandski humanist i pravnik Hugo de Groot (Grotius) — natpis na baldahinu iznosi temu: *MORS SCEPTRA LIGONIBUS AEQUAT* (smrt izjednačava žezlo i motiku). U gornji dio de Gheyn smještava Stari i Novi zavjet: Stari zavjet prikazan je istočnim grijehom u lijevoj rondeli, u sjeni, te u pratnji sove, simbola noći, a Novi prikazom raspeća koji je osvijetljen svjetiljkom. Gornje centralno područje kompozicije sadržava prikaz sudnjega dana. Odmah ispod toga je krilati pješčani sat (vrijeme leti) i Homo Bulla (čovjek je mjehur) što je ilustracija čovječjeg života koji je krhak poput mjehura sapunice. Vaza iz koje izlazi dim i vaza sa cvijećem također su simboli prolaznosti ljudskog života. Ovakve razrađene alegorijske figure, koje današnjem promatraču djeluju nespretno i pretjerano, bile su poznato sredstvo prikazivanja takvih uvijek prisutnih strahovanja.



Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **6 (lijevo) Kristovo polaganje u grob**

Pero i tinta, lavirano, preko crne krede, 22 × 15 cm.  
Oko 1615. Amsterdam, Rijksmuseum.

Ovaj crtež se donekle zasniva na Caravaggiovoj slici na istu temu što se nalazi u Vatikanu. Rubens je naslikao slobodnu kopiju Caravaggia (National Gallery of Canada, Ottawa) vjerojatno oko 1613/15, ubrzo nakon povratka iz Italije. Taj crtež, obično datiran otprilike 1615 pokazuje da umjetnik još jednom adaptira Caravaggiovu kompoziciju. Čini se da crtež nema veze ni sa kojom određenom narudžbom.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **6 (desno) Venera oplakuje Adonisa**

Pero i tinta, livirano, 22×15 cm. Oko 1608/12. London, British Museum.

Ovo je snažan, ekonomičan crtež perom, nastao otprilike 1608/12. To je najmajstorski od tri crteža na tu temu iz istog perioda, vjerojatno pripremni crtež za neku sliku kojoj više nema traga. Čini se da bi sa porijeklo kompozicije moglo potražiti u klasičnoj grupi Menelaja i Patrokla, o kojoj su u Firenci postojale dvije verzije do otprilike 1570. godine. Jedna od njih u palači Pitti je restaurirana i ta restaurirana slika bila je osnova Rubensove kompozicije. Adonis je bio lijepi smrtnik u kojega se zaljubila božica. Mladić je poslije nesretno poginuo u lovu. U jednoj od najpoznatijih antičkih pjesama Brion opisuje božicu kako gri umirućeg mladića te pokušava poljupcima usisati njegov dah u svoje tijelo.





Joachim Wtewael (1566—1638)

## 7 Parisov sud



Drvena ploča, 60 × 79 cm. Signirano lijevo dolje: Jo wte wael/fecit/A° 1615. (Jo u monogramu). London, National Gallery.

Joachim Wtewael rodio se u Utrechtu gdje je bio učenikom manirističkog slikara i crtača Joosa de Beera. Poslije je putovao u Francusku i Italiju. Wtewaelov stil zasniva se na »haarlemskom manirizmu« ili, točnije, »sprangerizmu«. Carel van Mander uveo je crteže Bartholomeusa Sprangera (rođenog u Antwerpenu, koji je nakon duljeg boravka u Italiji postao jedan od dvorskih slikara Rudolfa II u Pragu) u Haarlem 1583. godine. Sprangerova elegantna, profinjena i erotična dvorska umjetnost prevladavala je čitavo desetljeće u slikarstvu tog grada. Wtewael i njegov suvremenik u Utrechtu, Abraham Bloemaert, provodili su svoje individualne interpretacije »sprangerizma« još dugo nakon što su ostali u Haarlemu napustili taj stil. Na ovoj slici Wtewael prikazuje Parisov sud; stil slike je zacijelo već 1615. bio vrlo staromodan. Jupiter je dopustio Eridi, božici svađe, da pođe na svadbu Peleja i Tetide (to je prizor u desnoj pozadini). Na svadbi ona izaziva svađu među božicama oko toga koja je najljepša. Merkur je odveo Veneru, Junonu i Minervu pastiru Parisu na brdo Ida da on prosudi. On se odlučio za Veneru što je dovelo do izbijanja Trojanskog rata.



Hendrick Avercamp (1585—1634)

## **8 Prizor na ledu pokraj grada**

Drvena ploča, 58 × 90 cm. Signirano na daščanoj op-lati u prednjem planu sredina: HA (monogramom). Oko 1615/20. London, National Gallery.

Hendrick Avercamp je kršten u Amsterdamu, ali se njegova obitelj 1586. godine preselila u Kampen u provinciji Overijssel. Budući da je bio nijem od ro-đenja, bio je poznat kao »de stom van Campen«. Njegov se stil zasniva na stilu flamanskih sljedbenika Pietera Bruegela, st. Slikao je gotovo isključivo scene na ledu te napravio mnogo crteža (u boji) zimskih pri-zora, ribara i seljaka (važna skupina nalazi se u Kraljevskoj zbirci u Windsoru). Sudeći po odjeći li-kova, čini se da je ta slika nastala oko 1615/20. Grad u pozadini ne može se, izgleda, prepoznati; to nije Kampen kako se pretpostavljalo. Zgrada na desnoj strani je vjerojatno pivovara.





Peter Paul Rubens (1577—1640) i  
Jan Brueghel (1568—1625)

## **9 Adam i Eva u rajskom vrtu**

Drvena ploča, 74 × 115 cm. Signirano: Petri Pauli Rubens... Figr., IBrueghel fec. Oko 1610/15. Hag, Mauritshuis.

Ovo je istaknuti primjer poznate pojave i u holandskom i u flamanskom slikarstvu sedamnaestog stoljeća — suranje između dvojice slikara-specijalista. U ovom slučaju Rubens je naslikao ljudske likove, a Jan Brueghel pejzaž i životinje. Postoji vrlo lijep pripremni crtež likova Adama i Eve u sali grafika Boymans-van Beuningen Museuma u Rotterdamu.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## 10 Skidanje s križa

Drvena ploča, 113×75 cm. Oko 1611. London, Court-auld Institute Galleries.

Ovo je preliminarna studija (ili »modello«) za centralnu ploču velike oltarske slike Skidanje s križa koju je Rubens naslikao za katedralu u Antwerpenu 1611./14. Skidanje s križa zasniva se na nizu talijanskih verzija tog sižea koje je Rubens vidio dok je bio u Italiji. Na završnoj oltarskoj slici lijevo krilo prikazuje Marijin posjet Elizabeti, a desno Prikazanje Isusa u hramu. 1620. godine Lucas Vorstermann izradio je bakrorez Skidanje s križa i nesumnjivo je da je baš ta grafika inspirirala Rembrandta za njegovu — ne tako herojsku — verziju te teme (slika 11).





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## 11 Skidanje s križa

Bakrorez, 54 × 41 cm. 1633.

Tridesetih godina sedamnaestog stoljeća Rembrandt je dobio veliku narudžbu — da izradi seriju slika Muka Isusovih za holandskog namjesnika, oranskog princa Frederika Henryja. Ova je verzija u bakrorezu Skidanja s križa iz te serije i, ako se usporedi sa slikom 10, posve je jasno da je za osnovu svoje kompozicije Rembrandt upotrebio konstrukciju Rubensove velike oltarske slike iz katedrale u Antverpenu. Međutim, Rembrandt je promijenio Rubensovu koncepciju u mnogo vidova — što je najvažnije, Rubensova talijanizirana heroizacija događaja, naročito Kristova tijela, nadomještena je brutalnim realizmom. Mrtvo Kristovo tijelo je groteskno i mlohavo, očigledan teret na rukama ljudi koji ga skidaju s križa. Jedan od tih ljudi koji stoji na ljestvama i čvrsto drži Kristovu ruku, a lice mu je u sjeni, umjetnikov je autoportret. Rembrandt je unio veliku dramatičnost u taj prizor ne samo živom karakterizacijom svakog lika nego i jakom svjetlosti koje pada na lik Krista i bijelo platno što će biti obavijeno oko njegova tijela.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## 12 Oklopljeni plemić na konju

(Studija za portret Vojvode od Lerme)

Pero i tinta lavirano preko crne krede, 30 × 22 cm.  
1603. Pariz, Louvre.

Rubens je 1603. godine otišao u Španiju kao predstavnik svog poslodavca, vojvode od Mantove. Njegov glavni zadatak bio je da odnese darove španjolskom kralju. Također je ponio niz slika (ne svojih, već kopija slavnih originala u Rimu) za kraljevog ljubimca, vojvodu od Lerme. Neke od tih slika stradale su na putu, i Rubens je dvije morao zamijeniti. Ubrzo nakon predaje slika Lermi Rubens je dobio neobično važnu narudžbu za portret vojvode na konju. Bila je to izvanredna prilika, i Rubens je svojom uzvišenom i dramatskom kompozicijom svakako opravdao taj izbor. Odabrao je vrlo nisku točku promatranja tako da konj dominira kompozicijom i vodi promatračevo oko prema gore — duž elegantnog konjskog vrata — do zapovjedničke glave samoga Lerme. S tim portretom, koji se sada nalazi u muzeju Prado u Madridu, odmah je poženio uspjeh. To je učvrstilo reputaciju mladog Flamanca, i njegov crtež uskoro su imitirali i izvan Španije.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

### 13 Portret dame

Pero i tinta, preko crne krede, 33 × 19 cm. 1606. New York, Pierpont Morgan Library.

Ovo je bio pripremni crtež za slikani portret Brigide Spinola-Doria iz 1606. godine. Te godine Brigida, kćerka plemićke obitelji iz Genove, udala se za Giacomu Massimiliana Doriu. Slika je izvedena u Genovi za vrijeme Rubensova boravka u tom gradu. Danas se nalazi u National Gallery of Art u Washingtonu; isprva je bila istog formata kao i crtež, ali je, na žalost, skraćena. Velika je razlika u izgledu Brigide Spinola na slici i na crtežu, razlika koja kao da prelazi granice uobičajenog laskanja na portretu. U novije vrijeme se smatra da je jedna od njezinih dvorskih dama pozirala za taj crtež, a svrha toga bila je jednostavno dotjerivanje kompozicije.





Antonis van Dyck (1599—1641)

## **14 (lijevo) Krunidba trnovom krunom**

Kist i pero, lavirano smeđe. 24×21 cm. Oko 1620.  
London, Victoria and Albert Museum.

Ovo je pripremni crtež kompozicije za sliku kojoj danas nema traga. Dok na slici 14 (desno) van Dyck radi na individualnom liku u većoj kompoziciji, ovdje on određuje cijelu kompoziciju raspoređujući unutar nje razne elemente. Jak kontrast svjetla i sjene (te uvođenje izvora svjetlosti u obliku fenjera) pokazuje djelo Caravaggia i njegovih sljedbenika.





Antonis van Dyck (1599—1641)

## **14 (desno) Čovjek na konju i glave triju konja**

Kist i pero, smeđe lavirano, 26×16 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

U donjem lijevom kutu van Dyck je bojom napisao bilješke na flamanskom jeziku. Jahač bi mogao biti sv. Juraj ili možda sv. Martin. U mnogim van Dyckovim slikama nalaze se ti sveci, ali ni jedna od njih nije toliko slična ovom crtežu da bi se on mogao smatrati pripremom. Prije bi se moglo reći da on odaje van Dycka kao briljantna crtača koji razrađuje zamisao za lik koji je poslije promijenio. Brzina izvedbe i ekonomičnost linije karakteristične su za van Dycka.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **15 Lov na krokodile**

Platno, 243×316 cm. Oko 1615/16. München, Alte Pinakothek.

Velika platna s prizorima lova što su ih slikali Rubens i slikari iz njegova ateliera u velikom broju, bila su popularna među plemićima koji su mnogo slobodnog vremena provodili u lovu. Na ovoj slici, na kojoj je prikazan lov na krokodile u sjevernoj Africi, pejzaž je vjerojatno slikao Jan Wildens, specijalist za pejzaže u Rubensovom ateljeru (vidi i sliku 65 dolje).





Hendrick ter Brugghe (oko 1588—1629)

## 16 Koncert

Platno, 98 × 115 cm. Oko 1626/7. Privatna zbirka.

Rođen u provinciji Overijssel, Hendrick ter Brugghe se s obitelji preselio u Utrecht gdje je bio učenik Abrahama Bloemaerta. Živio je u Rimu desetak godina, ali se 1615. vratio u Utrecht te je tamo proveo ostatak života. Njegov stil je individualna interpretacija Caravaggiova djela iz rimskog razdoblja, te djela njegovih neposrednih sljedbenika. On je bio prvi važni holandski sljedbenik Caravaggia koji se vratio u Holandiju. Njegova su djela uglavnom genre-slike i slike s religioznim sižeom, premda ima i nekoliko mitoloških i literarnih prizora. Ova slika, jedno od ter Bruggheovih remek-djela, održava njegov profinjeni osobni način izražavanja. Suptilna konfiguracija pada svjetla i apsolutna lakoća kojom je nanešena boja vidovi su ter Bruggheova majstorstva.





Rembrandt van Rijn (1609—1669)

## 17 Krist u Emausu

Papir na drvenoj ploči, 37 × 40 cm. Sign. dolje desno RHL u monogramu; otprilike 1628. Pariz, Musée Jacquemart-André.

Na ovoj slici, koja je nastala za vrijeme Rembrandtove boravka u Leidenu, nalazimo prvu obradu sižea koji je fascinirao umjetnika i kojeg je on slikao mnogo puta tokom svog slikarskog života. Kompozicija se zasniva na djelu Adama Elsheimera Filemon i Baukida (Dresden) koju je Rembrandt zacijelo upoznao s bakroreza. Ovdje Krist zauzima mjesto Elsheimerova Jupitera, na desnoj strani slike, i baš je Elsheimerov primjer omogućio Rembrandtu da napusti tradicionalnu kompoziciju. Tražeći izvor kompozicije, ne bismo doduše smjeli potcijeniti Rembrandtovu originalnost u prikazu Kristove glave u silueti uz jarko osvijetljeni zid, što je neobično efektna i dramatska metoda.





Antonis van Dyck (1599—1641)

## 18 Sir Robert Shirley



Platno, 201 × 133 cm. 1622. Sussex, Petworth House, National Trust.

## 19 Lady Shirley



Platno, 201 × 133 cm. 1622. Sussex, Petworth House, National Trust.

Robert Shirley (?1581—1628), koji je sebe nazivao Sir Robert ili Count Shirley, bio je Englez koji je služio perzijskog šaha kao poslanik i bio oženjen čerkeskom plemkinjom (slika 19). 1608. godine došao je u Evropu da pregovara o savezu Perzije i evropskih vladara u borbi protiv Turaka. Primio ga je poljski kralj Sigismund III, a srdačno ga je primio i papa Pavao V. Nakon posjeta Španiji, došao je 1611. u Englesku. U drugoj diplomatskoj misiji napustio je Perziju 1615. godine, boravio u Rimu od 1617. do 1622., a zatim 1622. posjetio u Rimu Grgura XV. 1624. primio ga je James I te ga priznao za stalnog diplomatskog predstavnika na svom dvoru, ali je bio otpušten kad je 1627. stigao drugi izaslanik. Umro je u Perziji, u nemilosti, 1628. godine. Ove portrete naslikao je van Dyck za vrijeme svog prvog posjeta Rimu 1622. godine. Stil tih slika, slobodni potezi kistom te raskošna obrada bogate tkanine pokazuju kako je na van Dycka malo utjecao rimski način portretiranja. Kako bismo i očekivali gledajući mnoge



crteže u njegovu talijanskom bloku za skiciranje, u kojima su mu uzori Tizian i Venecijanci, Venecija je najviše utjecala na stil njegova portretiranja.



Frans Hals (oko 1580—1666)

## 20 Mladić s lubanjom

Platno, 90 × 80 cm. Oko 1626/28. Privatna zbirka.

U Engleskoj je ta slika poznata kao Hamlet koji recitira držeći lubanju jadnog Yoricka. Hals i jest povremeno slikao dramske likove, a i njegovi suvremenici slikali su prizore iz drama; također nam je poznato da je prije tog datuma u Holandiji boravila jedna engleska kazališna družina. Međutim, identifikacija je potpuno proizvoljna, jer ova se slika ubraja u kategoriju vanitas (slika kojom se želi prikazati prolaznost života) dobro poznatog tipa (vidi tekst za sliku 3, lijevo). Mladićeve odjeće nema ništa zajedničko s odjećom tog doba. To je kazališni kostim kakve su holandska sljedbenici Caravaggia koristili za svoje genre-sižee i alegorijske sadržaje. Slika je nastala između 1626 i 1628. godine kada je Hals očijukao s dramatskim efektima po uzoru na Caravaggia.





Antonis van Dyck (1599—1641)

## 21 Francois Langlois kao Savojac

Platno, 103 × 83 cm. 1632/4 (?). The Viscount Cowdray.

Francois Langlois (1589—1647), nazvan Ciartes prema svom rodnom Chartresu, bio je poznati graver, izdavač grafika i trgovac umjetninama. U Evropi je kupovao umjetnička djela za Charlesa I i earla od Arundela. Ovdje je prikazan kao »Savojac«, tj. putujući zanatlija, pastir i muzikant, nešto poput ciganskih guslača što su lutali Evropom. To je vjerojatno aluzija na njegovu glazbenu nadarenost: on drži jednu vrstu gajdi, poznatih pod nazivom musette, na kojima je bio virtuoz i povremeno ih svirao na dvoru. Zamisao da se netko portretira kao skromni seoski muzikant bila je vrlo popularna u nizozemskom slikarstvu u to doba. Teško je datirati sliku prema njezinu stilu. Van Dyck i Langlois su se najvjerojatnije upoznali negdje između 1632. i 1634., između van Dyckova dolaska u London i Langloisova preseljenja u Pariz.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **22 Rubens i njegova žena, Isabella Brant, u sjenici od kozje krvi**

Platno, 173 × 132 cm. München, Alte Pinakothek.

3. listopada 1609. godine Rubens se oženio Isabelloom Brant i ovom je slikom, koja je nastala ubrzo nakon toga, proslavio svoje vjenčanje. Isabella je umrla 1626. i Rubens je svoju bol izrazio osjećajnom ali i karakteristično suzdržanom pismu: »Doista sam izgubio odličnu družicu koju se moglo voljeti — zapravo, moralo s pravom voljeti jer nije imala mana svojstvenih ženskom spolu. Nije bila hirovita, nije bila slaba karaktera poput drugih žena, nego je odisala dobrotom i poštenjem, te je bila obljubljena za života zbog svojih vrlina, a poslije smrti svi su za njom žalili. Takav je gubitak vrijedan mojeg iskrenog žaljenja.«





Pieter Claesz. Soutman (oko 1580—1657)

## **23 Emerentia van Beresteyn**

Drvena ploča, 146×105 cm. Oko 1628. Buckinghamshire, Waddesdon Manor, National Trust.

Smatra se da je Peter Soutman bio Rubensov učenik u Antwerpenu. 1628. godine doselio se u Haarlem gdje je živio i radio do kraja života. U stilu slikanja portreta na njega je utjecao Frans Hals. Tokom devetnaestog stoljeća ovoj su se slici mnogi divili kao djelu Fransa Halsu. Međutim, danas se ona više ne pripisuje Halsu, te je zbog jakog utjecaja Rubensa vjerojatno da je ta slika Soutmanovo djelo. Nastala je ubrzo nakon Soutmanova dolaska u Haarlem kada je Emerentiji bilo pet ili šest godina. Odjeća na njoj izgleda kao da je namijenjena odrasloj osobi, no u to doba djeca su jednostavno nosila umanjene verzije odjeće za odrasle.





**Adriaen Brouwer (oko 1606—1638)**

## **24 Prizor iz krčme**

Drvena ploča, 48×76 cm. Oko 1630. London, National Gallery (na posudbi iz privatne zbirke).

Adriaen Brouwer bio je briljantni slikar kratka vijeka koji se specijalizirao za prizore iz života seljaka i prostih ljudi. Čini se da je oko 1623/4. preselio u Haarlem gdje je radio u atelieru Fransa Halsa. Premda o tome nema pisanih dokaza, blistavost Brouwerova slikarskog umijeća daje naslutiti vezu sa slavnim haarlemskim portretistom. Brouwer je bio u Antwerpenu 1631/2. i tamo je umro 1638. godine. Njegove prve slike mnogo duguje utjecaju Pietera Bruegela st. i njegovim prizorima iz seljačkog života, ali je i njegovo haarlemsko naukovanje vidljivo u pojedinačnoj obradi svake figure i velikoj suptilnosti njegove palete. Brouwerove su slike još za njegova života bile vrlo cijene, a skupljali su ih i Rembrandt i Rubens. Brouwerova suptilna upotreba boje i blistava površina njegovih divnih slika mogu se pravilno ocijeniti samo u originalu kakav je i ovaj izvanredni primjerak što ga je National Gallery dobila tom plemenitom posudbom. Kao što je to mnogo puta slučaj u genre-slikarstvu, siže — svađa i povraćanje u krčmi — pomalo i iznenađenje s obzirom na Brouwerovu izuzetnu tehniku.





Jan Steen (1626—1679)

## 25 Tri kralja (Le roi boit)

Drvena ploča, 58 × 55 cm. Oko 1668. Markiz od Travis-tocka i Trustees of the Bedford Estates.

Tri kralja su jedan od brojnih starih katoličkih blagdana koji se održao u Holandiji, premda u svjetovnom obliku, usprkos pritisku kalvinističke crkve. Steenov prikaz proslave tog blagdana u obiteljskoj atmosferi sadrži mnoge tradicionalne elemente. Kralj pije dok njegovi pratioci, uključujući dvorsku ludu (s naopako okrenutim lijevkom na glavi) i svećenika (u crnom) stoje iza njega. Lik na desnoj strani ima na glavi crnu kapucu i ogrlicu od jajeta; on svira »rommel-pott« (glineni lonac, napola napunjen vodom, sa svinjskim mjehurom na otvoru za usta). Sluškinja drži trokraki svijećnjak tzv. koningskaarsjes (kraljeva svijeća). Slika, koju ona osvjetljava, pokazuje kraljeve kako slijede zvijezdu u Betlehem. Lik iznad kralja mogao bi predstavljati umjetnikov autoportret. On često uvodi autoportret u prizore zabave u domaćem krugu.





Frans Hals (oko 1580—1666)

## 26 Portret muškarca

Platno na drvenoj ploči, 106×84 cm. Upisano gore lijevo: AETAT SUAE 36; gore desno: AN<sup>o</sup> 1622. Chatsworth, Vojvoda od Devonshirea i Trustees of the Chatsworth Settlement.

Čovjek koji je pozirao nije identificiran. Poza je neobična. Ni na jednom drugom portretu Hals ne prikazuje svoj model prekrštenih ruku; bogato izvezeni uzorak na rukavima naglašava taj položaj. Ne zna se ima li to kakvog značenja. Seymour Slive je napisao: »Prekrštene ruke mogu značiti prkos, uvredljivu aroganciju, nestrpljivost ili skeptičnost. Teoretičaru manirističkog slikarstva Lomazzu 'prekrštene ruke' označavaju nešto prosto, a nekim Halsovim suvremenicima koji su navikli promatrati način smještavanja ruke ili čak stopala kao dio potpuno artikuliranog izraza, prekržene ruke zacijelo simboliziraju bezizražajnost.'





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **27 Portret Ludovicusa Nonniosa**

Drvena ploča, 123×100 cm. Oko 1627. London, National Gallery.

Model je bio doktor koji je 1627. godine objavio svoju najpoznatiju knjigu *Diaeteticon sive re cibaria*. Taj portret je možda uspomena na taj događaj. Nonnius je bio osobni Rubensov prijatelj, član humanističkog kruga u kojem se umjetnik kretao, a spominje se u nizu njegovih pisama. Mramorno poprsje prikazuje Hipokrata, Grka, za koga se smatra da je utemeljitelj medicine.





David Teniers, ml. (1610—1690)

## 28 Galerija slika nadvojvode Leopolda Wilhelma

Platno, 127 × 163 cm. Sign. lijevo dolje: DAVID TENIERS Fe/1651. Sussex, Petworth House, National Trust.

Nadvojvoda Leopold-Wilhelm bio je jedan od najvećih kolekcionara umjetničkih slika u početku sedamnaestog stoljeća. David Teniers se preselio u Bruxelles, u kojem je nadvojvoda imao dvor do 1651., te je postao njegov službeni slikar. Jedan od njegovih prvih zadataka bio je da prikaže nadvojvodinu zbirku slika na ovoj slici. Sam nadvojvoda je lik u crnom koji pokazuje portret na podu. Njegova osobita sklonost prema venecijanskim slikama šesnaestog stoljeća je jasna i većina ih se može identificirati s postojećim slikama. Na primjer, slika prva s lijeva u najgornjem redu su Giorgioneova Tri filozofa (danas u Beču); na kraju tog reda je Tizianova slika Dijana i Akteon, sada u National Gallery u Londonu. Mogu se prepoznati i druge slike Giorgionea, Tiziana i Veronesea, te neke koje su slikali Tintoretto, Sebastiano del Piombo i Rafael.





Gerard ter Borch (1617—1681)

**29 Westfalski mir** (Polaganje zakletve prilikom ratifikacije Münsterskog sporazuma, 15. svibnja 1648.)

Bakar, 45 × 58 cm. Sign. na drvenoj ploči koja visi na lijevom zidu: GTBorch. F. Monasterij. A. 1648. (GTB monogram). London, National Gallery.

Ratifikacija mirovnog sporazuma u Münsteru bio je veoma važan događaj u holandskoj povijesti. Ona je označila završetak dugog rata za nezavisnost od Španije koji je počeo 1568. godine. Španjolci su bili prisiljeni da priznaju de facto nezavisnost Ujedinjenih provincija 1609. godine, a mirovnim sporazumom u Münsteru to je potvrđeno i de jure. Španija se odrekla svog suvereniteta priznavajući nezavisnost Ujedinjenih provincija i njihova teritorijalna osvajanja, uključujući ona u portugalskim kolonijama. Slika prikazuje završno polaganje zakletve prilikom ratifikacije mirovnog sporazuma u gradskoj vijećnici u Münsteru, 15. svibnja 1648. godine. Iscrpni prikaz ceremonije objavio je Johan Cools koji je prisustvovao tom događaju. On navodi da je prostorija bila ukrašena lišćem i cvijećem. Conde de Peneranda bio je obučen u sivo sa srebrnim vezom, dok su svi Holanđani bili u crnom. Svi su sjedili oko okruglog stola na kojemu su stajale dvije škrinje s mirovnim dokumentima. Održani su govori, te je sporazum pročitao na francuskom i holandskom jeziku. Delegati su stajali, a Španjolci su se za-



klinjali stavljajući desnu ruku na evanđelja i nakon toga ljubili raspelo. Holandski delegati su se zaklinjali dižući desnu ruku. Ter Borchova slika se gotovo u potpunosti slaže s Coolsovim prikazom, iako on prikazuje istovremeno zaklinjanje obiju delegacija. Postavljanje likova u polukrug, licem prema promatraču, je također, dakako, uobičajeno likovno rješenje. Umjetnik, koji je bio u Münsteru od 1646. i za vrijeme svog boravka naslikao nekoliko delegata, ubacio je i svoj autoportret na krajnjoj lijevoj strani slike. Navodno je ter Borch tražio za tu sliku 6000 guldena (Rembrandt je primio 1600 guldena za Noćnu stražu). Kad su mu ponudili manje, zadržao ju je za sebe, tako da je neko vrijeme čini se ostala u vlasništvu njegove obitelji.





Rembrandt van Rijn (1606—1699)

### **30 Žena uhvaćena u preljubu**

Drvena ploča (gornji vrhovi zaobljeni), 84 × 65 cm.  
Signirano desno dolje: Rembrandt f 1644. London,  
National Gallery.

Ovaj prikaz Kristova opraštanja preljubnici (Evandjelje po Ivanu, 8,3) istaknuti je primjer Rembrandtovih religioznih prizora u malom formatu. To djelo otkriva njegovu veliku nadarenost kao kolorista, vid njegove umjetnosti koji se često zaboravlja. Likovi su umanjene masivnošću hrama, a njihova dramatičnost pojačana padom svjetla koje prožima bogatu boju oltara i odjeću svećenika. Po majstorskoj dekorativnoj obradi većeg dijela pozadine ova slika podsjeća na Rembrandtov stil u početku tridesetih godina sedamnaestog stoljeća, na način koji se inače ne može usporediti sa stilom četrdesetih godina. Slobodno nacrtane figure u prednjem planu su, međutim, u skladu s njegovim stilom sredinom četrdesetih godina.





Emanuel de Witte (oko 1617—oko 1692)

### **31 Unutrašnjost stare crkve u Amsterdamu za vrijeme propovijedi**

Platno, 79×63 cm. Sign. dolje desno, E de Witte; oko 1660. London, National Gallery.

1642. godine de Witte se priključio slikarskom cehu u Delftu. Bio je tamo desetak godina, a zatim se preselio u Amsterdam. Počeo se baviti slikanjem crkvenih intérieura potkraj četrdesetih godina sedamnaestog stoljeća, a to je isto tako zanimalo i njegove delftske suvremenike Gerrita Houckgeesta i Hendricka van Vlieta. Također je slikao prizore iz obiteljskog života, lučke vedute i, nakon 1660., prizore s tržnice u koje je znao ubacivati i portrete. Houbraken kaže da je bio »slavan zbog svog poznavanja perspektive«. Ova slika nastala oko 1660. godine, prikazuje glavnu i južnu bočnu lađu Stare crkve u Amsterdamu. Prizor je malo izmijenjen; na primjer, male orgulje prenesene su sa sjeverne na južnu bočnu lađu.





Jacob Jordaens (1593—1678)

## 32 Sveta obitelj i sv. Ivan Krstitelj



Drvena ploča, 103 × 94 cm. Oko 1620/25. London, National Gallery.

Za razliku od svojih velikih suvremenika Rubensa i van Dycka Jordaens nije odlazio iz Antwerpena tokom svog radnog vijeka. 1636/7 bio je jedan od umjetnika odabranih da slikaju za Torre de la Parada Filipa IV prema crtežima Rubensa. 1640. godine predao je prvu iz serije slika što ih je Charles I naručio za Queen's House u Greenwichu. Nakon Rubensove smrti 1640. godine Jordaens postaje »prvi slikar« u Antverpenu — po mišljenju Balthasara Gerbiera, izaslanika Charlesa I. Jordaens je bio katolik, ali su on i njegova obitelj sve više gajili simpatije prema protestantima, što je smio javno izjaviti tek nakon Münsterskog mira 1648. godine. U njegovu domu nije bilo pričesti prema protestantskom obredu do 1674. Njegova žena, a poslije i on i njegova kćerka, pokopani su na groblju protestantske općine u Puttu, upravo s druge strane holandske granice. Ovu sliku (koja je besprijeckorno katolička po osjećaju) naslikao je vjerojatno u prvoj polovici dvadesetih godina sedamnaestog stoljeća, možda pod utjecajem Caravaggiove Madone s krunicom što ju je dominikanska crkva u Antverpenu nabavila u to doba. Poze Bogorodice i djeteta potječu s jedne Rubensove kompozicije iz 1616. godine.



Peter Paul Rubens (1577—1640)

### **33 Studija za lik Krista na križu**

Crna i bijela kreda, lavirano bistrom, na grubom sivom papiru, 53×37 cm. Oko 1614/15. London, British Museum.

Ovaj crtež akta, koji se obično datira oko 1614/15, neobičan je za Rubensa zbog majstorstva dorade. Neki smatraju da ga je prethodno kredom izradio pomoćnik, a da je cijeli opsežan rad gvašem (uglavnom olovno bjelilo) kasnije obavio sam Rubens. To nije studija ni za jednu poznatu sliku.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

### **34 (gore) Studije za Veneru i Kupida**

Pero i tinta, 20 × 28 cm. Oko 1618/20. New York, Frick Collection.

Čini se da je ovaj list dio većeg lista na kojem su bili prikazani ležeći ženski aktovi. Oba dijela podsjećaju na Tizianovu sliku Andrijanci (Prado, Madrid) koju je Rubens vjerojatno imao na umu kada je crtao brzim potezima te kompozicijske skice.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

### **34 (dolje) »Noć« (La notte): prema Michelangelu**

Crna kreda, pero, naglašeno žutim i bijelim gvašem, 36 × 50 cm. 1603. Pariz, Fondation Custodia (zbirka F. Lugt).

Ovaj izvanredni list sadrži crteže Michelangelova slavnog kipa Noć iz nekoliko uglova. List se sastoji od dva različita dijela: srednji list je umjetnik umetnuo u veći. Centralni dio pokazuje figuru Noći kako je danas vidi promatrač. Rubens ju je nacrtao u Firenci, u proljeće 1603. godine. Lijevu ruku kipa, koju Michelangelo nije nikad dovršio, nacrtao je Rubens kasnije kada je popravio i dovršio centralni crtež i dodao još dva druga. Studije kipa odozgora i s leđa nisu mogle biti izvedene neposrednim promatranjem u kapeli i bile su vjerojatno napravljene prema malim verzijama tog kipa u terakoti ili bronci. Rubens je bio pasionirani kolekcionar, pa je možda i sam imao umanjenu verziju tog kipa, možda čak i modello.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

### 35 Otmica Leukipovih kćeri

Platno, 223 × 210 cm. Oko 1618. München, Alte Pinakothek.

Kastor i Poluks bili su sinovi Lede i Zeusa. Blizanci su oteli dvije sestre, Febu i Hilariju, a progonili su ih Idas i Linkej koji su bili zaručeni s tim djevojkama. Kastor je poginuo u borbi koja je uslijedila, a Poluksu je Zeus dopustio da umre. Zeus ih je pretvorio u zvijezde Blizanci. Rubens je naslikao tu rijetku temu oko 1618. Kao što je to često slučaj kod Rubensa, moguće je prepoznati izvore pojedinih elemenata kompozicije — cjelokupna kompozicija uzeta je s grupe konjanika koji se bore s Leonardove freske Bitka kod Anghiarija, dok je djevojka nad zemljom uzeta s lika na freski Otmica Sabinjanki što ju je naslikao Luca Cambiaso (danas u Genovi). Kompozicija je pažljivo uravnotežena: gola tijela dviju djevojaka tvore dramatične dijagonale preko površine slike. Boja puti dvaju spolova je namjerno u jakom kontrastu. Kao vrstan poznavalac klasike, Rubens je zacijelo znao da su konji Kastora i Poluksa bili bijeli. Međutim, ovdje je točnost podređena ravnoteži boje na slici.





Frans Snyders (1579—1657)

### **36 Vjeverice na grani**

Drvena ploča, 33×41 cm. Privatna zbirka.

Ovo je dražesna studija iz prirode jednog od Rubensovih glavnih suradnika. Snyders je pristupio antverpenskom slikarskom cehu 1602, a odmah nakon toga uputio se u Italiju. 1609. vratio se u Antwerpen. Od važnijih kupaca radio je za grad Antwerpen, španjolskog kralja Filipa IV i nadvojvodu Leopolda-Wilhelma. Radio je s Rubensom i specijalizirao se za slikanje životinja, voća i cvijeća.





Willem Kalf (1619—1693)

### **37 Mrtva priroda s rogom za piće gilde strijelca sv. Sebastijana, jastogom i čašama**

Platno, 87 × 51 cm. Oko 1653. Privatna zbirka.

Willem Kalf rodio se u Rotterdamu te je vjerojatno učio kod slikara mrtve prirode Francoisa Rijckhalsa u Dordrechtu. Četrdesetih godina sedamnaestog stoljeća boravio je u Parizu, a 1653. godine nastanio se u Amsterdamu gdje je živio do smrti. U početku slika seoske intérieures po uzoru na Adriaena van Ostadea, ali se poslije usredotočuje na mrtvu prirodu, naročito na tzv. pronkstilleven (pronk znači raskošni prikaz). Ovo je jedna od najboljih Kalfovih pomno izvedenih kompozicija mrtve prirode. Rog gilde strijelca sv. Sebastijana na slici pokazuje da se radi o naročitoj narudžbi. Pišući o jednoj Kalfovoj mrtvoj prirodi Goethe navodi da ona pokazuje »u kojem je smislu umjetnost superiornija od prirode, i što ljudski duh daje stvarima kada ih promatra stvaralačkim očima. Nema dileme, barem ne za mene, kad bih morao birati između zlatnih posuda i te slike; ja bih odabrao sliku.«





Frans Hals (oko 1580—1666)

### **38 Bračni par u vrtu**

(Isaac Massa i Beatrix van der Laen?)

Platno, 141 × 166 cm. Oko 1622. Amsterdam, Rijksmuseum.

U vrijeme kada je naslikan ovaj portret već je postojala ustaljena tradicija portretiranja bračnog para u prirodi. On predstavlja vjernost u braku, a to je iskoristio i Rubens portretirajući sebe i svoju ženu Isabellu Brant (Alte Pinakothek, München; za potonji primjer vidi sliku 22). Neki deciderano tvrde da taj portret predstavlja Isaaca Massu i njegovu prvu ženu Beatrix van der Laen. Oni su se vjenčali 25. travnja 1622. što je posve u skladu sa stilskim datiranjem slike.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

### **39 Studija gole žene kako stoji, gledana straga (lijevo)**

Crna i crvena kreda s bijelim istaknutim kontrastima, 51 × 25 cm. Oko 1635/40. Pariz, Louvre.

Ovo je vjerojatno crtež male statuete od slonove kosti iz Rubensove kolekcije. Rubens je u svojoj zbirci imao čitav niz takvih statueta Georgea Petela, njemačkog kipara kojega je dobro poznavao. Crtež se također može dovesti u vezu s Tri gracije, danas u muzeju Prado.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

### **39 (desno) Gola žena sa zmijom**

Crvena kreda, 24×14 cm. Oko 1637. London, Villiers David.

Ovaj prekrasni crvenom kredom izvedeni crtež žene koja nudi svoja prsa vjerojatno predstavlja Kleopatru. Ona ima orijentalni nakit za kosu, a oko njezinih nogu i desne ruke omotana je zmija. Ovaj crtež nije ni u kakvoj vezi ni sa jednom poznatom Rembrandtovom slikom, premda postoji sličan akt u bakrorezu »Adam i Eva« iz 1638. Ovo je odličan primjer Rembrandtova crteža izvedenog prema golom ženskom modelu, koji su kasnije toliko kritizirali kritičari koji su tražili na njegovim dovršenim slikama i bakrorezima klasične likove (vidi sliku 41, dolje). Tako na nogama ovog modela nema tragova podvezica, Rembrandt je nije nimalo idealizirao pretvarajući je u Kleopatru. Njezin trbuh je naduven, bokovi široki, a ni prsa joj više nisu čvrsta.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **40 Goli muškarac kleči**

Crna i bijela kreda, 52 × 39 cm. Oko 1609. Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum.

Odličan primjer pomno izvedenog crteža akta kakve je Rubens kredom crtao za svoje slike na početku svoje karijere. To je pripremni crtež za Poklonstvo kraljeva, sliku nastalu 1609. koja je sada u Madridu, u muzeju Prado. Poslije kada je Rubens stekao više samopouzdanja, njegovi crteži kredom prema modelu postaju jednostavniji, s manje modeliranja svjetla i sjene i s više oslanjanja na liniju. Ovaj mišićavi muški model jasno pokazuje da je Rubens proučavao Michelangelovo crtanje figura, ali i antičke kipove.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## **41 (gore) Dijana u kupelji**

Crna kreda, lavirano bistrom, 18×17 cm. Oko 1631.  
London, British Museum.

To je pripremni crtež, okrenut zrcalno, za bakrorez. Linije na crtežu su djelomice narovašene iglom, a djelomice tvrdom crnom kredom radi prijenosa na ploču. Rembrandt je ovdje upotrijebio radni crtež modela da bi prikazao mitološki lik. Nije smatrao potrebnim da taj lik idealizira. Zbog tog beskompromisnog realizma bio je cilj napada kritičara (vidi sliku 41 dolje i 39 desno).





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## **41 (dolje) Gola žena sjedi na humku**

Bakrorez, 18×17 cm. 1631.

Rembrandt je izveo ovaj bakrorez 1631, tj. u vrijeme kada se preselio u Amsterdam. Agresivni realizam tog bakroreza, u namjernom kontrastu prema idealiziranim talijanskim golim ženama, zacijelo je zapanjo njegove suvremenike. Kasnija generacija holandskih slikara, nadahnuta klasičnim pristupom ženskom aktu, osudila je Rembrandtovo nenakićeno prikazivanje modela. 1681. Andries Pels je napisao:

»Za svoj model nije birao grčku Veneru

Već radije peračicu ili ženu što gnječi treset u suši  
I nazvao taj hir »imitacijom prirode«,

A sve drugo bio je za njega tričav ornament. Grudi  
mlohove, ruke ružne, štaviše, tragovi vrpce  
Steznika na trbuhu, podvezica na nogama  
Moraju se vidjeti da priroda bude zadovoljena,  
No za njegovu prirodu pravila nema.

Nema principa proporcije u ljudskom tijelu«.





Jacob de Gheyn

## **42 (gore) Studija muškarca na smrtnoj postelji (Carel van Mander)**

Pero, tinta, lavirano sivo, 14×18 cm. Oko 1606 (?).  
Frankfurt, Städelsches Institut.

Poput slike 95, to je značajni primjer nae't leven (iz života) aspekta de Gheynovih djela. To je profinjen, ganutljiv crtež muškarca na smrtnoj postelji, muškarca kojega se obično poistovjećuje s harlemskim slikarom i teoretičarom Carel van Manderom. Van Manderova slavna Het Schilder-Boeck (Knjiga o slikarima) sadrži oduševljeni prikaz o životu i radu de Gheyna. Premda ima njegovih portreta, teško je sa sigurnošću reći da je taj čovjek, u posljednjem stadiju bolesti, doista van Mander.





Willem Buytewech, st. (1591—1624)

## 42 (dolje) Intérieur — obitelj pokraj kamina

Pero i smeđe lavirano, 19×29 cm. Signirano dolje lijevo: buitewech fecit/Anno 1617.23. Hamburg, Kunst-halle.

Ovaj crtež nije značajan samo u radu ovog važnog i utjecajnog slikara, nego i za holandsku umjetnost tog perioda. To je neobično rani primjer prizora iz svakodnevnog života u kojemu, po svemu sudeći, nema simboličkog ni alegorijskog sadržaja. Willem Buytewech odselio se u Haarlem te pristupio slikarskom cehu 1612, iste godine kao i Hercules Segers i Esaias van de Velde, važni umjetnici koji su u slikarstvo unijeli nešto novo. Poznat kao geestige Willem (duhoviti Willem), najpoznatiji je po svojim prizorima tzv. »veselog života« te po ilustracijama za djela holandskog pjesnika Bredera. On je ključni lik u razvoju holandskog genre-slikarstva u sedamnaestom stoljeću, premda je u svojim crtežima mnogo realističniji nego u svojim izvanrednim slikama. Ovaj crtež, koji možda prikazuje njegov vlastiti dom, odaje ga u njegovu najrealističnijem svjetlu. On je također neobično zanimljiv kao dokument o holandskom intérieuru iz prvih godina sedamnaestog stoljeća: dobro pogledajte kartu (koja je orijentirana u smjeru zapad-istok, a ne sjever-jug) upotrebljenu kao kućna dekoracija, te krevet u niši.





**Adriaen van Ostade (1610—1685)**

### **43 Intérieur seljačke kuće**

**Drvena ploča, 47 × 42 cm. Signirano A v Ostade/1668 (Av u monogramu). Kraljevska zbirka.**

Adriaen van Ostade bio je učenik u atelieru Fransa Halsu u isto vrijeme kada i Adriaen Brouwer (vidi sliku 24). Ostade se rodio u Haarlemu i živio tamo cijelog života. Bio je izvanredno plodan — ostavio je više od 800 slika, više od 50 bakroreza i bezbroj crteža, većinom prizora iz seoskog života, premda je naslikao i nekoliko biblijskih tema i portreta. U Intérieur seljačke kuće, datiranom 1668. godine, pad svjetla unutar tamne unutrašnjosti pokazuje da je Ostade poznavao Rembrandtove žive kontraste svjetla i sjene tridesetih i četrdesetih godina stoljeća. I ovdje njegova tehnika odaje svu neposrednost njegovih crteža u akvarelu i bakroreza.





David Teniers, ml. (1610—1690)

#### **44 Veduta Het Sterckshofa pokraj Antwerpena**

Platno, 83×118 cm. Signirano D TENIERS F; oko 1646. London, National Gallery.

Dugo se smatralo da je zgrada u pozadini Teniersova kuća, De Drij Toren, u Percku, koju je on kupio 1662. godine. Nedavno je dokazano da to nije točno: zapravo, to je pogled na stražnji dio zgrade Het Sterckshof u Deurneu, pokraj Antwerpena. Isto se tako smatralo da su likovi u lijevom prednjem planu David Teniers, njegova žena i najstariji sin. Međutim, seljak koji pruža ribu vjerojatno plaća plemićku dažbinu te je žena koja je prima po svoj prilici gospodarica. David Teniers bio je neposredni nasljednik Adriaena Brouwera u prikazivanju prizora iz seoskog života u Flandriji, ali je mnogo objektivnije gledao na te teme. Teniers se prikazao kao zemljoposjednik koji posjećuje seoski kermis prije kao promatrač nego kao sudionik što je slučaj kod Brouwera. Teniers je bio izvanredno plodan i nadasve uspješan. 1651. nastanio se u Bruxellesu u službi namjesnika Španjolske Nizozemske, nadvojvode Leopolda-Wilhelma.





Jan van der Heyden (1637—1712)

## 45 Huis ten Bosch pokraj Haga

Drvena ploča, 22 × 30 cm. Sign. na kamenu dolje lijevo: IVDH. Oko 1670. London, National Gallery.

Jan van der Heyden naukovao je u Amsterdamu kao slikar na staklu, a to se naukovanje može otkriti u njegovoj besprijekornoj tehnici, o kojoj je Houbraken pisao: »On bi naslikao svaku ciglu na kući... tako precizno da se jasno vidi žbuka na spojevima, a ipak njegov rad nije izgubio na draži niti djeluje grubo ako netko promatra te slike s izvjesne udaljenosti.« Huis ten Bosch (Kuća u šumi) građena je za Amaliju van Solms, ženu namjesnika, oranskog princa Frederika Henrija, 1645/52. Arhitekt ovog lijepog primjera novog holandskog klasičnog stila bio je Pieter Post, učenik velikog Jacoba van Campena, koji je projektirao amsterdamsku gradsku vijećnicu. Nakon smrti Frederika Henrija 1649. godine Amalia je pretvorila Huis ten Bosch u spomen-kuću svome mužu te angažirala niz holandskih i flamanskih umjetnika (među njima i Jacoba Jordaensa) da dekoriraju Oranjezaal alegorijama iz oranske dinastije i života Frederika Henrija. Ovaj pogled na stražnji dio kuće iz vrta je u biti točan. Zgrada još stoji, ali je izvršeno niz promjena otkako ju je van der Heyden naslikao. Na strani prikazanoj na slici izgrađeno je vanjsko stubište, izmijenjena je kupola te dodana krila (1734/7). Kipova i obelisaka više nema.





Pieter Saenredam (1597—1665)

## 46 Intérieur crkve Buurkerk u Utrechtu

Drvena ploča, 68×50 cm. Signirano: de buerkerck binnen utrecht/aldus geschildert uit iaer 1644/van/Pieter Saenredam. London, National Gallery.

Pieter Saenredam, sin bakroresca Jana Saenredama, stalno je živio u Haarlemu, premda je mnogo putovao po Holandiji. On je slikar crkvenih intérieura i topografskih veduta, njegovi su crteži bili neobično točni, ali kada bi ih pretvarao u slike, mijenjao ih je radi kompozicije. Crtež intérieura Buurkerka s iste točke promatranja, datiran 16. kolovoza 1636. godine postoji u općinskom arhivu u Utrechtu. Slika odgovara desnoj polovici crteža (postoji i slika kojoj odgovara lijeva polovica). Grubi crtež na desnom stupu predstavlja četiri Aymonova sina: nakon svađe u kojoj jedan od braće ubija sina Karla Velikog, on i njegova braća bježe na magičnom konju Bayardu. Priča o njihovim avanturama bila je vrlo popularna u Evropi do osamnaestog stoljeća, a u Holandiji su se ta četiri brata često pojavljivala kao likovi u lončarstvu, na metalnim predmetima, tekstilu i na »cimerima« dućana.





Rembrandt van Rijn (1609—1669)

## 47 Smrt Bogorodice

Bakrorez, 41 × 31 cm. Signirano i datirano: Rembrandt f. 1639.

Rembrandtov prvi veliki bakrorez nakon Krista pred Pilatom (koji je nastao četiri godine ranije), razlikuje se od potonjeg djela po tome što je originalan u tom mediju, a ne brižljiva reprodukcija u stilu gravera. Ovo djelo predstavlja kulminaciju umjetnikova nastojanja da stvori kompoziciju veličanstvenih razmjera. Dok je većina ploča jednostavno skicirana, kao na primjer anđeli na vrhu, drugi dijelovi, poput likova oko kreveta, majstorski su dotjerani. Time je umjetnik postigao slikovni efekt, premda je zadržao integritet i individualnost medija. Sama kompozicija je kombinacija, karakteristična za tu fazu Rembrandtova rada barokne religiozne drame s naturalističkim prikazom događaja oko kreveta.





Pieter Saenredam (1597—1665)

## **48 Intérieur crkve Marienkerk u Utrechtu**

Pero i smeđa tinta preko crne krede, 39×30 cm.  
Upisano: »P. Saenre . . .« i »Ste Marijenkerck binnen  
Utrecht den 9 Julij 1636.« Edinburgh, National Gallery  
of Scotland.

Ovaj prekrasni crtež, objelodanjen tek nedavno, koji pokazuje lađu i kor (okrenut prema istoku) crkve koja je bila srušena u devetnaestom stoljeću, nastao je u srpnju 1636. Četiri i pol godine kasnije, Saenredam je naslikao intérieures s iste točke promatranja; ta se slika danas nalazi u Amsterdamu, u Rijksmuseumu.





Jan Vermeer (1632—1675)

## 49 Djevojka koja čita pismo

Platno, 83 × 64 cm. Oko 1659. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

Ova slika pripada ranim Vermeerovim djelima i najstariji je primjer omiljele teme: pad svjetla kroz prozor na jedan jedini lik. Obratite pažnju na karakterističnu, majstorski naslikanu mrtvu prirodu u prvom planu koja tvori barijeru između sižea i promatrača. Vermeer također uvodi iluzionistički detalj — zavjesu i šipku. Slike su često bile zaštićene na taj način. Pisanje pisama i čitanje pisama omiljele su teme kod holandskih slikara sedamnaestog stoljeća i često su simbol odsutne ljubavi. Natpis uz Amora koji piše pismo u djelu *Amorum Emblemata* (Antwerpen, 1608.) glasi: »Baš kao što su za zaljubljene čak i slike odsutne ljubavi divne... No, mnogo su divnija pisma koja prenose stvarne tragove i znakove ljubljene osobe.«





Antonis van Dyck (1599—1641)

## 50 Kraljica Henrietta Maria

Platno, 101 × 86 cm. Oko 1636. Privatna zbirka.

1632. godine van Dyck se nastanio u Londonu. Charles I proglasio ga je vitezom i »glavnim slikarom u redovnoj službi Njegova veličanstva«. Ovaj portret kraljice gotovo je sigurno naslikan u prosincu 1636. suđeći po pismu papinskog izaslanika kardinalu Francescu Barberiniju. To je vjerojatno bio poklon za kardinala u znak zahvale za njegovu pomoć u pregovorima za poprsje kralja što ga je trebao izraditi Bernini, te za slike koje je poslao u kraljevsku zbirku. Položaj kraljičinih ruku vjerojatno je znak trudnoće: princeza Anne rodila se 17. ožujka 1637. Izvanredna brižljivost u izvedbi ovog portreta izraz je van Dyckove želje da impresionira kardinala, uglednog zaštitnika umjetnosti, te poznavaoce umjetnosti u Rimu.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## 51 Portret žene s lepezom

Platno (prvobitno zaobljeno na vrhu), 114×98 cm.  
Signirano na krajnjem desnom rubu platna: Rembrandt  
f/1643. Privatna zbirka.

To je jedan od dvaju neidentificiranih portreta (muškarac na drugom portretu ima sokola na ruci). Ti se portreti ubrajaju među najljepše početkom četrdesetih godina sedamnaestog stoljeća. Bilo je to doba, u Rembrandtovu radu, kada se grozničavi tempo portretiranja tridesetih godina smirio. On se sada koncentrirao na mnogo manji broj portreta, koji su bili dotjeraniji u kompoziciji i preciznije izvedeni. Stavljaajući ovaj portret do van Dyckove slike Kraljica Henrietta Maria (slika 50) htjeli smo ukazati na neke očite razlike u pristupu dvaju umjetnika portretiranju. Naročito je vidljivo koliko je van Dyckova slobodnija tehnika, ne samo u obradi satenske haljine već i u pozadini koja je kod van Dycka nanijeta laganim potezima kistom. Pored van Dycka, Rembrandtova tehnika doima se gotovo kruto, a njegova paleta tmurno, no ipak je rezultat truda beskrajno lijep.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **52 »Mir i rat« (Minerva štiti božicu Paks od Marsa)**

Platno, 204 × 298 cm. 1629—30. London, National Gallery.

Ovo golemo platno naslikano je u Londonu za Charlesa I 1629/30. Slikar je sudjelovao u diplomatskim mirovnim pregovorima između Španije (i njenog dominiona, Južne Nizozemske) i Engleske. Slika ističe slikarskim izrazom Rubensove diplomatske ciljeve i plodove mira koje je očekivao. Središnji položaj zauzima lik božice Mira; nju štiti Minerva, božica mudrosti i umjetnosti koja tjera Marsa, boga rata, te iza njega furiju Alektu, a nad prizorom lebdi utvara koja urla i bljuje vatru. Tako je rat prikazan kao vječna prijetnja, uvijek spreman da poremeti mir. U prednjem planu, krilati Amor i bog-dječak braka, Himen (jer brak cvate u miru), s bakljom u ruci, vode troje djece — to su zapravo djeca Balthasara Gerbiera, izaslanika Charlesa I u Nizozemskoj i Francuskoj. Djeca treba da uživaju plodove mira koji naviru iz roga izobilja što ga drži satir. Na lijevoj strani žena donosi bogatstvo u obliku skupocjenih predmeta i nakita. Pokraj nje je druga žena koja radosno trese tamburinom. Čak je i leopard prikazan kao nestašna životinja koja se valja na leđima da bi pandžama uhvatila lišće vinove loze na grožđu. To su bili blagoslovi mira u kojima je Rubens strastveno uživao i koje je naslikao zadivljujućom virtuožnošću.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

### **53 Jakovljević blagoslov**

Platno, 175 × 210 cm. Oko 1656. Kassel, Gemäldegalerie.

Slika je pogrešno signirana i datirana 1656. Međutim, ta signatura i datum možda stoje umjesto prvobitnih oznaka. Datum se svakako poklapa sa stilom te impresivne slike. Rembrandt se možda ponovno latio te slike šezdesetih godina sedamnaestog stoljeća da bi dodao neke slobodnije naslikane detalje. To je jedno od Rembrandtovih najvećih djela s religijskim sadržajem naslikanih sredinom grozničavo kreativnih pedesetih godina. Josip pokušava dovesti očevu ruku na glavu zbog prvorodenog sina, ali Jakovljeva ruka počiva na plavokosoj glavi Efrajima, kojega nežidovi smatraju svojim pretkom. Stariji dječak, Manaše, malen i tamnocos, blagoslovljen je lijevom rukom. Pokorna gesta Efrajimovih prekrštenih ruku, Josipova nježna briga oko oca, Manašeov intenzivni pogled upućen bratu — sve je to naslikano čvrstim, širokim potezima kista. Neobična prisutnost Asenate, Josipove žene, također pokorna držanja, pojačava i uravnotežava kompoziciju.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## 54 Autoportret

Drvena ploča, 63 × 50 cm. Signirano u desnom donjem uglu, Rembrandt F/163 . . . Pasadena, Kalifornija, Norton Simon Museum of Art.

Portret prikazuje Rembrandta kad mu je bilo tridesetak godina, kao uspješnog i plodnog portretista, dobro obučenog i punog samopouzdanja. Sedam godina ranije Rembrandt je stigao u Amsterdam iz provincijskog grada Leidena te je, zahvaljujući slici Anatomija dra Tulpa, što ju je naslikao 1632. (Mauritshuis, Hag), postao jedan od vodećih amsterdamskih slikara. Dobro se oženio i kupio veliku kuću u Breestraatu. Rembrandtov ciklus autoportreta — crteža, bakroreza i slika — predstavlja jednu od najizuzetnijih pojava u umjetnosti zapada. Ni jedan drugi umjetnik nije slikao vlastito lice tako često i tako dosljedno tokom čitave svoje karijere. Zato ti autoportreti ne predstavljaju samo jedinstven likovni zapis promjena njegova izgleda, slikan izvanrednom otvorenosti, već i zapis razvoja njegova stila u svim medijima.





Antonis van Dyck (1599—1641)

## **55 Thomas Wentworth, prvi earl od Strafforda**

Platno, 136 × 109 cm. 1636. Sussex, Petworth House, National Trust.

Strafford (1593—1641) je započeo svoju političku karijeru kao protivnik Charlesa I, ali je, pošto je 1632. postavljen za kraljevskog namjesnika Irske, postao jedan od kraljevih najvjernijih i najsposobnijih pristaša. Iz Irske je opozvan da vodi rat sa Škotskom te je, nakon što ga je Donji dom optužio i osudio, pogubljen 1641. godine. Straffordu je bilo vrlo stalo do toga da van Dyck naslika njegov portret te da kopije podijeli svojim prijateljima. U pismu što ga je pisao Rayltonu, svom zastupniku, prije povratka u Irsku Strafford piše: »Pripazite kako ćete upakovati slike za Dublin. Što se tiče posljednjih dviju slika koje su naslikane kad sam bio u Elthamu, kratka je za lady Carlisle, a druga, duža, za lorda Newcastlea. Podsjetite sir Anthonyja da se dobro potrudi da dotjera tu sliku vlastitim kistom.«





Pieter de Hoogh (1629—1684)

## 56 Žena sa služavkom u dvorištu

Platno, 73,5×58 cm. Signirano desno dolje: P.D.H./166(?). London, National Gallery.

De Hooghovi prvi genre-intérieururi slijede stil haarlem-skih i amsterdamskih slikara prizora iz vojničkog života (poput Pietera Coddea i Willema Duystera), iako nema slika datiranih prije 1658. Slike iz te godine, kao i one nastale neposredno prije i nakon toga, pripadaju novom delftskom stilu pedesetih godina sedamnaestog stoljeća. Carel Fabritius i (u Dordrechtu) Nicolaes Maes bili su — u to doba — utjecajne ličnosti u još problematičnom razvoju ovog stila koji je najbolje izražen u de Hooghovu delftskom razdoblju i u djelu Vermeera. Pošto se de Hoogh šezdesetih godina preselio u Amsterdam, njegov se stil izmijenio. Njegova je klijentala bila bogatija, a to se odrazilo i na njegovim intérieurima: mnogi su pretjerano ukrašeni, a istovremeno njegova tehnika postaje sve grublja. U ovom prizoru iz Delfta zid na kraju vrta je stari gradski zid u Delftu. Iako je prizor zamišljen, na njemu su prikazani mnogi stvarni arhitektonski detalji.





Jan Steen (1625/26—1679)

## **57    Građanin Delfta i njegova kćerka**

Platno, 82 × 68,5 cm. Signirano, u sredini, na donjoj stepenici: J Steen 1655 (J i S u monogramu). Privatna zbirka.

Modeli nisu identificirani. Kanal je Oude Delft gdje je i sam Steen imao pivovaru od 1654. do 1657. Desno se vidi stara crkva, a duž kanala, iza desnog ramena muškarca naziru se Delflands Huis i Prinsenhof. Steen je došao u Delft 1654. godine, u doba kad još nisu djelovali de Hoogh i Vermeer, a najznačajnije ličnost bio je Carel Fabritius. Nicolaes Maes, koji je djelovao u obližnjem Dordrechtu, bio je tijesno povezan s Fabritiusovim krugom. I Maes i Fabritius bili su Rembrandtovi učenici. Postoji Maesova slika koja je vjerojatno poslužila kao uzor za ovu kompoziciju. Grb prikazan na mostu grb je grada Delfta. Mrtva priroda na prozoru je vjerojatno simbol prolaznosti života (vanitas). Dva prosjaka su zacijelo uključena u kompoziciju kako bi se naglasio doprinos portretirane osobe javnim i privatnim dobrotvornim ustanovama, što je bio važan vid holandskog društvenog života u sedamnaestom stoljeću.





Antonis van Dyck (1599—1641)

## 58 Amor i Psiha

Platno, 200 × 191,5 cm. Oko 1639/40. London, Kraljevska zbirka.

Amor nalazi Psihu u »sumornoj letargiji« sna u koji je utonula pošto je otvorila kutiju ljepote koju joj je donijela Prozerpina na zahtjev Venere. Od tematskih slika što ih je van Dyck naslikao za engleski dvor danas postoji samo ovo djelo, naslikano za Charlesa I. Slika je izrađena vrlo ležerno, gotovo poput skice, te je možda i nedovršena. Ona odražava utjecaj Tiziana (naročito Tizianovih »Bakanalija« iz Palače Farnese), kojega je van Dyck proučavao u Italiji, po malim razmjerima figura i po ugođaju poetske melankolije. Neki smatraju da je model za Psihe bila Margaret Lemon, van Dyckova prekrasna i ljubomorna ljubavnica.





Antonis van Dyck (1599—1641)

## 59 Lordovi John i Bernard Stuart

Platno, 238 × 146 cm. Oko 1638. Privatna zbirka.

Lord John Stuart (1621—1644) bio je treći, a lord Bernard Stuart (1622—1645) četvrti sin trećeg vojvode od Lennox. Oba su poginula boreći se za Charlesa I u građanskom ratu. Van Dyck se nastanio u Engleskoj 1632. kao dvorski slikar Charlesa I, pod uvjetima kakve na engleskom dvoru nije postigao ni jedan drugi umjetnik. Kralj, kraljevska obitelj i dvor predstavljali su nepresušan izvor narudžbi. Bio je toliko uspješan i popularan da se njemu može pripisati stvaranje likovne predodžbe Charlesa I i njegova dvora, koja se zadržala do našeg doba. Kralj kao melankolični vitez-ratnik van Dyckova je tvorevina, kao što su to i Charlesovi nehajni, bogato odjeveni dvorani. Braća Stuart, portret kojih možemo ubrojiti među van Dyckove najljepše portrete engleskog plemstva, prava su slika i prilika engleskih rojalista 17. stoljeća.





Aelbert Cuyp (1620—1691)

## **60 Riječni pejzaž s jahačem i seljacima**

Platno, 124,5 × 245 cm. Sign. A cuyp. Oko 1655. Privatna zbirka.

Slika je s gornje strane odrezana oko 25 cm, što je prilično izmijenilo ravnotežu pejzaža i neba. Joseph Farington je 18. svibnja 1818. napisao u svoj dnevnik: »Otišao sam do British Institution-a i tamo sastao gospodina Westa, te s njim obišao izložbu i pregledao sve slike. Dok smo promatrali sliku lorda Butea što ju je naslikao Cuyp, on mi je rekao da je sliku u Englesku donio pokojni kapetan Baillie, te da je to, koliko je njemu poznato, prva slika tog majstora u Engleskoj. Pošto su vidjeli Cuypove slike, mnogi su ih počeli tražiti te su njegova brojna djela izložena i prodana po prilično visokoj cijeni! « Oduševljenje Cuypovim djelima, što je nakon toga uslijedilo u Engleskoj, bilo je toliko da se mnoga njegova vrhunska djela, uvezena između 1760. i 1840., još uvijek nalaze u toj zemlji.





**Aelbert Cuyp (1620—1691)**

## **61 Veduta rijeke Maas zimi**

Drvena ploča, 65×90 cm. Sign. A cuyp. Oko 1650.  
Privatna zbirka.

Aelbert Cuyp, sin slikara Jacoba Gerritsza Cuypa, rodio se u Dordrechtu. Stil njegovih ranih pejzaža odražava utjecaj djela Jana van Goyena iz kasnih tridesetih godina 17. stoljeća, ali je sredinom četrdesetih godina korjenito izmijenio stil pod utjecajem druge generacije »talijanizirajućih« pejzažista iz Utrechta, naročito Jana Botha. Nema zapisa o Cuypovu boravku izvan Dordrechta, i on vjerojatno nije posjetio Italiju. Putovao je, međutim, Rajnom te rijekama Maas i Waal, s blokom za skiciranje u ruci. Pošto se 1658. oženio udovicom nekog plemića, njegova »proizvodnja« se smanjila te je sve više preuzimao javne funkcije. Pored pejzaža, kronologija kojih je vrlo nejasna, naslikao je niz portreta u maniri svog oca, te nekoliko prizora seoskih dvorišta.

Ruševine na desnoj strani slike su ostaci građevine Huis te Merwede, izgrađene u trinaestom stoljeću i porušene početkom petnaestog stoljeća, koja se nalazi oko milju istočno od Dordrechta. Ruševine i danas stoje, otprilike u istom stanju kao i tada, na zemljištu koje je danas isušeno.





Antonis van Dyck (1599—1641)

## 62 Tri glave Charlesa I

Platno, 85 × 100 cm. Oko 1636. Kraljevska zbirka.

Engleska kraljica Henrietta Maria naručila je od rimskog kipara Berninija poprsje Charlesa I. Kako bi kipar mogao izvesti poprsje, od van Dycka je naručena ova slika. Papa Urban VIII i njegov nećak, kardinal Francesco Barberini, dopustili su Berniniju (koji je bio ugovorom vezan isključivo s papinim dvorom) da prihvati narudžbu, te je u travnju 1636. van Dyckova slika poslana u Rim. Nema sumnje da se van Dyck dobrano potrudio s tim portretom, želeći da impresionira Rimljane koji će ga vidjeti. Kralj i kraljica su oduševljeno primili Berninijevo poprsje u Oatlandsu, 17. srpnja 1637., te mu se divili »ne samo zbog njegove izvanrednosti već i zbog velike sličnosti«. Poprsje je uništeno u požaru koji je poharao Palaču Whitehall 1698. godine.





Nepoznati umjetnik

### **63 Alegorija mučeništva Charlesa I**

Platno, 46 × 81 cm. Sussex, Petworth House, National Trust.

U pozadini desno scenom požara Londona (vjerojatno se radi o velikom požaru iz 1666) dominira profil stare katedrale Sv. Pavla. U prednjem planu desno nalazi se slika s prikazom pogubljenja Charlesa I. Sliku proučava nekoliko životinja, među kojima i vuk s ljudskom maskom, medvjed i lisica. Sve one predstavljaju ljudske poroke te nose latinske natpise koji ih identificiraju. Iza slike nazire se skupina zavjerenika, vjerojatno ubojica kralja. U prednjem planu u sredini prikazan je oružani muškarac kako vuče za kosu ženu za koju se uhvatilo dijete; to je grupa preuzeta neposredno iz jedne Rubensove slike i predstavlja zle posljedice rata. Lijevo je prikazan niz đavola i zlokobnih zvijeri, dok se u pozadini naziru ruševine. Slika obiluje i drugim simbolima, kao što su npr. napuštena vaga pravde, te lubanja i pješčani sat — simboli smrtnosti. Poruka slike je, naravno, ta da je pogubljenje Charlesa I dovelo do nesreće, naročito rata i uništenja, te da ubistvo kralja nezostavno vodi kaosu i nasilju. Posebno je zanimljiva činjenica da je umjetnik, vjerojatno Flamanac, primijenio pomalo čudnu mješavinu prijašnjih stilova: đavoli i zvijeri Hieronymusa Boscha predstavljaju zlo,



a alegorijski izraz Rubensa strahote rata. Rezultat možda estetski ne zadovoljava, ali slika privlači kao primjer suvremene propagande te svojom neobičnom stilskom zbrkom.





Jacob Jordaens (1593—1678)

## **64 Portret Govaerta van Surpelea (?) i njegove žene**

Platno, 214 × 190 cm. Oko 1636/7(?). London, National Gallery.

Grb uključen u arhitektonski detalj iza likova (u sredini) pripada obitelji van Surpele iz Diesta u južnom Brabantu. Muškarac na slici je Govaert van Surpele (1593—1674), koji je zauzimao niz važnih funkcija u upravi Diesta. Vrlo je vjerojatno da je portret naslikan kao uspomena na njegovo postavljanje na položaj u gradskoj upravi, obilježje kojeg je štap u njegovoj ruci. Možda je to bio položaj »president de la loi« što ga je van Surpele zauzimao 1636/7. U tom slučaju žena na slici bila bi van Surpeleova druga žena, Catharina Coninckx. S druge strane, s obzirom na van Surpeleov mač i ešarpu, možda se radilo o vojnoj funkciji. Čini se da Jordaens prvobitno nije namjeravao naslikati bračni par van Surpele u punoj visini, već samo tri četvrtine, te da je kasnije proširio kompoziciju.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **65 (gore) Srušeno drvo**

Crna kreda, lavirano, 19×31 cm. Oko 1617/19. Chatsworth, vojvoda od Devonshirea i Trustees of the Chatsworth Settlement.

Ovo je jedan iz niza crteža na kojima je Rubens bilježio motive koji bi mu mogli korisno poslužiti u njegovim slikama.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **65 (dolje) Lov na lavove**

Drvena ploča, 74 × 105 cm. 1615/17. London, National Gallery.

Ova skica, slikana 1615/17, izvedena je tamnosmeđom uljnom bojom i bijelim vizuelnim kontrastima na svijetlosmeđoj drvenoj ploči. Skica živo evocira brzinu i surovost lova na lavove u sjevernoafričkoj pustinji. Dramatska centralna epizoda ponavlja se u desnom uglu: tu je zahvat još čvršći. Skica je izvedena — što je zapravo neočekivano — iz freske Leonarda da Vincija Bitka kod Anghiarija, koju je Rubens nacrtao za vrijeme boravka u Firenci.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **66 Mlada žena s prekriženim rukama**

Crvena, crna i bijela kreda, 47×35 cm. Oko 1630.  
Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum.

Ovaj list velike istančanosti i ljepote obično datiraju oko 1630. godine. To bi vrlo vjerojatno mogao biti pripremni crtež za figuru svetice s lijeve strane centralne ploče retabla na oltaru sv. Ildefonsa što ga je Rubens naslikao 1630/32. Položaj glave i tijela svetice su vrlo slični, iako se ruke razlikuju. Međutim, na skici izvedenoj uljem u Lenjingradu, koja prethodi slici, ista žena, prikazana bočno, drži ruke ispod sebe, lijevu na desnoj, kao i na ovom crtežu.





Bartholomeus van der Helst (1613—1670)

## 67 Portret Abrahama del Courta i njegove žene Marije de Keerssegieter



Platno, 172×146 cm. Signirano lijevo dolje: B vander Helst fecit 1654. Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum.

Sredinom četrdesetih godina 17. stoljeća Bartholomeus van der Helst zamijenio je Rembrandta kao najpomodniji portretist Amsterdama. Njegov stil odražava utjecaj flamanskih portretista, naročito van Dycka. Del Courtovi su bili bogata i uspješna hugenotska obitelj koja se nastanila u Amsterdamu. Mladi bračni par nosi pomodnu francusku odjeću iako boje pokazuju holandsku suzdržljivost. Njegov resama ukrašeni ovratnik i bogato izvezeni gornji dio njene haljine koja se prema dolje sužava (kako bi se osoba koja je nosi doimala vitkijom) predstavljaju posljednju modu tog doba uvezenu u Amsterdam. Što se tiče tradicije portretiranja sjedećeg para u pejzažu vidi bilješku za sliku 38. »In fide uxorem« (bračna vjernost) prikazana je na ovaj način u najutjecajnijoj knjizi alegorijskih atributa, u Alciatijevu djelu »Emblemata.« Spojene ruke bračnog para tvore i stvarno i likovno središte slike. Dok del Court nježno gleda svoju ženu, njen je pogled uperen van slike. Prstima lijeve ruke ona drži peteljku ruže, i njen gest se odnosi na alegorijski atribut ljubavi »geen roosje zonder doornen« (nema ruže bez trnja). Vodoskok iza Marije je također alegorijski atribut ljubavi s dugom književnom i likovnom tradicijom.



Peter Paul Rubens (1577—1640)

## 68 Pejzaž s dvorcem Steen

Drvena ploča, 121 × 230 cm. 1636. London, National Gallery.

Rubens je 1635. kupio dvorac Steen između Bruxellesa i Malinesa kako bi mogao na miru slikati i proučavati pejzaž. Posljednjih godina svog života provodio je sve više vremena sa svojom novom obitelji u dvorcu. Ova slika, koja prikazuje pejzaž rano ujutro, nastala je ubrzo pošto je Rubens kupio dvorac. Dvorac Steen značajno je utjecao na engleske pejzažiste. Slika je neko vrijeme bila vlasništvo Constable-ova pokrovitelja, sir Georgea Beaumonta. U svom predavanju o Rubensovim pejzažima što ga je održao 1833. Constable je rekao: »Nema grane umjetnosti u kojoj je Rubens tako velik kao u pejzažu — u svježini rosna svjetla, radosnom i animiranom karakteru kojim ga je prikazao, prožimajući ravne i monotone flandrijske predjele svim bogatstvom što pripada njihovim najplemenitijim obilježjima. Rubens je uživao u prirodnim pojavama — u dugama na olujnu nebu, prodorima sunčeva svjetla, mjesečini, meteorima, i silovitim bujicama, zvuk kojih se miješa s hujanjem vjetra i bukom valova.«





Jan Vermeer (1632—1675)

## 69 Delftska veduta

Platno, 98 × 101,5 cm. Signirano monogramom, lijevo dolje, na čamcu: IVM. Oko 1661. Hag, Mauritshuis.

Slika prikazuje pogled na grad Delft s roterdamskog kanala: schiedamska vrata su u sredini, a roterdamska desno. Između tih dviju vrata, u pozadini, nazire se toranj nove crkve gdje je Vermeer kršten; toranj s lijeve strane pripada staroj crkvi gdje je umjetnik pokopan. Vermeerove najranije slike prikazuju scene s figurama u maniri utrehtskih sljedbenika Caravaggia. 1667. neki je mjesni pjesnik napisao da je Vermeer izrastao iz ognja koji je uništio Carela Fabritiusa te da ide istim putem. Iako nema dokaza da je Fabritius (koji je poginuo u eksploziji općinske barutane u Delftu 1654.) bio Vermeerov učitelj, postoje tijesne stilske veze između dvaju umjetnika. Možda je utjecaj Fabritiusa (a eventualno i de Hoogha) naveo Vermeera da napusti svoj rani stil u korist genre-slikarstva i gradskih veduta. Čak i u ograničenom i izuzetnom Vermeerovu opusu ova je slika jedinstvena i po razmjerima i po sižeu. Grad je prikazan nakon oluje, i sunčana svjetlost treperi po krovovima kuća; tekstura kamena i vode izvedena je točkama čistog pigmenta nanijetog velikom istančanošću u debelom sloju.





Jan Vermeer (1632—1675)

## 70 Slikar u svom atelieru

Platno, 130×111 cm. Signirano monogramom na mapi: IVM.

Ova je slika poznata i pod naslovom Alegorija slikarstva i čini se da ona zaista alegorijski prikazuje tu umjetnost. Ženska figura koju umjetnik slika je Klio, muza povijesti: u ruci drži trubu i knjigu, a tako je opisuje i Cesare Ripa u svom poznatom djelu *Iconologia* kojeg je holandsko izdanje objavljeno 1644. Slikarstvo nema svoje muze te se ova umjetnost obično dovodi u vezu s Kliom. No, dalje od toga slika predstavlja zagonetku. Nije jasno ni to zašto je umjetnik odjeven po modi šesnaestog stoljeća, kao ni pravo značenje maske na stolu. Slika na stalku pruža nam rijetku mogućnost da vidimo kako je Vermeer slikao. Na rendgenskim snimkama njegovih slika nisu otkriveni preliminarni crteži; umjetnik je ovdje na grundiranom platnu naslikao samo vijenac na glavi djevojke. Ostatak je lagano skiciran bijelim na svijetlosivoj temeljnoj boji, a takve se preliminarne konture ne mogu otkriti ni rendgenskim ni infracrvenim fotografijama. Vermeerove kompozicije su tako savršene, izvedene tako sigurnim potezom, da bismo očekivali da je umjetnik radio preliminarne crteže; usprkos tome, ni jedan nije pronađen.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## 71 Autoportret

Crna i bijela kreda, 47 × 26 cm. Oko 1633/35. Pariz, Louvre.

Danas postoje samo dva Rubensova autoportreta u tehnici crteža. Za razliku od Rembrandta Rubens je sebe uvijek prikazivao kao otmjenog i svjetskog čovjeka. Ovaj je crtež studija za sliku u Beču koja prikazuje Rubensa s mačem što ga je imao pravo nositi.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## **72 (gore) Tri studije za učenika u Emausu**



Pero i bistra, 18×16 cm. Oko 1633/34. Pariz, Fondation Custodia (zbirka F. Lugt).

## **72 (dolje) Glava istočnjaka s turbanom i mrtva raj-ska ptica**



Pero, lavirano bistrom, bijeli gvaš, 18×17 cm. 1637(?). Pariz, Louvre.

Iako neki smatraju da Glava istočnjaka s turbanom predstavlja jednu od pripremni studija za sliku Suzana i starci, koja je datirana 1647. te se nalazi u Berlinu, vjerojatnije je da je nastala 1637. te da je to jedna od mnogih skica članova židovske općine u Amsterdamu. Kad je došao u Amsterdam, 1631. ili 1632., Rembrandt je stanovao kod trgovca umjetnina-ma Hendricka van Uylenburcha čiju je nećakinju, Saskiju, oženio 1634. Uylenburch je stanovao blizu židovske četvrti Amsterdama, a 1639. Rembrandt je i sam kupio kuću u tom dijelu grada. Židovski modeli se često pojavljuju na Rembrandtovim crtežima i, naravno, na slikama koje prikazuju prizore iz Starog i Novog zavjeta. Mnogi od njegovih prisnih osobnih prijatelja bili su također Židovi.



Rembrandt van Rijn (1606—1669)

### 73 Lazarovo uskrsnuće

Bakrorez, 37 × 26 cm. Signirano: RHL (monogramom) van Ryn f. Oko 1632.

Ovaj bakrorez, napravljen otprilike 1632. godine, odmah nakon Rembrandtova dolaska iz Leidena u Amsterdam, pokazuje prvi put njegovo majstorstvo u mediju kojega je bio najveći predstavnik. Ideja o obradi te teme rodila se dvije godine ranije kada je Rembrandt načinio kopiju jednog bakroreza Jana Lievensa s kojim je dijelio atelier u Leidenu. No, Rembrandtov crtež (koji je danas u British Museumu) nije bio samo puka kopija Lievensove skice: tokom crtanja Rembrandt je promijenio temu u »Skidanju s križa« te prigušio melodramatske elemente Lievensova bakroreza. Ti razni prikazi Lazarova uskrsnuća ukazuju na blisku suradnju dvojice mladih umjetnika. Premda je povezan s tim prijašnjim kompozicijama, ovaj veličanstveni bakrorez ih prevazilazi u snazi i patosu.





Jan Brueghel, st. (1568—1625)

## **74 Veduta grada Spa**

Pero i bistra, lavirano bistrom, plavom i crvenom tintom i tušem, 26×41 cm. Signirano i datirano dolje lijevo: Spa Bruegel fec. adi 22 Agosto 1612. Pariz, Fondation Custodia (zbirka F. Lugt).

Spa je gradić u istočnoj Belgiji, jugoistočno od Liègea. Još od rimskog doba poznat je po ljekovitim izvorima. Ovaj crtež prikazuje jedan od gradskih trgova. Zgrada u sredini je tržnica s općinskim uredima na prvom katu. Na desnoj strani je »pirreon« koji simbolizira slobode Liègea: ovdje su se tzv. »cri de perron« proglašavali zakoni i odluke. Ovo je jedan iz niza crteža tog grada što ih je izveo Jan Brueghel u vezi sa širom vedutom gradića Spa iz ptičje perspektive, koju je gravirao Willem van Nieulandt.





Jan van Goyen (1596—1656)

## **75 Dordrechtska veduta**

Platno, 162×254 cm. Sussex, Petworth House, National Trust.

Jan van Goyen bio je učenik niza manje važnih leidskih slikara, zatim, dvije godine, učenik Willema Gerritsza u Hoornu. Kad mu je bilo devetnaest godina otišao je na godinu dana u Francusku, a na povratku proveo je godinu dana u Haarlemu u atelieru Esaiasa van de Veldea. Radio je u Leidenu do 1632. godine kada se preselio u Hag gdje je radio do smrti. Rani stil van Goyenovih radova pokazuje utjecaj Esaiasa van de Veldea do 1626. godine. Odmah nakon toga on počinje slikati novim monokromatskim stilom haarlemskog pejzažnog slikarstva kojega su on, Pieter Molijn i Salomon van Ruysdael glavni predstavnici.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

## **76 Helena Fourment u krznenom ogrtaču (Het Pelsken)**

Drvena ploča, 176 × 83 cm. Oko 1638. Beč, Kunsthistorisches Museum.

U svojoj oporuci Rubens je ostavio svojoj mladoj, drugoj ženi, Heleni Fourment jednu sliku, ovaj portret koji je prikazuje голу te koji je poznat kao Het Pelsken (krzneni ogrtač). To je gotovo sablažnjivo intimni portret, potvrda — ako je potvrda potrebna — da se čulnost, tako vidljiva na Rubensovim slikama žena, protezala i na njego privatni život. Sliku je nesumnjivo inspirirala Tizianova Djevojka u krznu (gornji dio tijela). Rubens je zacijelo vidio tu Tizianovu sliku u Whitenhallu, u privatnim apartmanima Charlesa I, te naslikao njezinu kopiju.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## **77 Portret Hendrickje Stoffels**

Platno, 100×84 cm. Signirano: Rembrandt. f./16 (?5)9.  
London, National Gallery.

Hendrickje Stoffels se prvi put spominje kao član Rembrandtova kućanstva u jednom spisu iz 1649. godine. Saskija je umrla 1642. godine. Umjetnik nije nikada oženio Hendrickje, vjerojatno zato što bi novim brakom izgubio prihod, koji mu je toliko bio potreban, od Saskijina miraza, što je bio, pohranjen za Titusa po uvjetima iz njezine oporuke. Kada je Hendrickje zatrudnjela, pozvali su je pred crkveno vijeće gdje je »priznala grijeh bluda sa slikarom Rembrandtom i bila strogo kažnjena; zaprijetili su joj da se pokaje te joj uskratili pričest«. Usprkos tom javnom strogom ukoru Hendrickje je ostala s Rembrandtom i rodila mu kćerku. Kada je 1656. godine Rembrandt morao zatražiti cessio bonorum (vrsta bankrotstva), prodati na dražbi svoju zbirku i seliti iz svoje kuće u Breetstraatu, Hendrickje i Titus osnovali su kompaniju u kojoj je Rembrandt bio namještenik. Sve što je naslikao predao je njima te za to dobivao plaću, i zbog te »rupe u zakonu« mogao je zadržati zaradu od svojeg rada umjesto da je mora predati izravno vjerovnicima. Hendrickje je ostala s umjetnikom do svoje smrti 1662. Nema dokumentiranih portreta Hendrickje kao što ima Saskijinih, ali postoji slika koja predstavlja isti model i koje potječu iz istog doba kada je ona živjela sa slikarom. Često pojavljivanje



tog modela i ljubav kojom ju je umjetnik slikao ukazuju na to da je taj model bila Hendrickje.





Gabriel Metsu (1629—1693)

## **78 Muškarac i žena sjede uz virginal**

Drvena ploča, 38 × 32 cm. Signirano desno gore: G. Metsu. Oko 1660. London, National Gallery.

Rođen u Leidenu, sin flamanskog slikara Jacquesa Metsuea, Gabriel je vjerojatno bio učenik Gerrita Doua. Bio je jedan od osnivača leidskog slikarskog ceha u ožujku 1648. Neko je vrijeme pedesetih godina proveo izvan Leidena, ali se do 1657. nije stalno naselio u Amsterdamu. Poklopac virginala i poklopac klavijature nose natpise iz Psalama. Isti virginal (s malim izmjenama) pojavljuje se i na drugim Metsuovim slikama. Slika lijevo straga, djelomice prekrivena zavjesom, jest »Svečanost Tri kralja« (München, Alte Pinakothek), jedno od ranih djela samog Metsua, koje pokazuje utjecaj utrehtskih sljedbenika Caravaggia. Pejzaž na desnoj strani je u stilu Jacoba van Ruisdaela.





Peter Paul Rubens (1577—1640)

**79 (gore) Vrt ljubavi**



**79 (dolje) Vrt ljubavi**



Pero i tinta, lavirano, retuširano indigom, zelenom i bijelom bojom preko crne krede, 50×62 cm. Oko 1632/4. New York, Metropolitan Museum of Art.

Ovaj alegorijski crtež (dva dijela su u početku bili jedna kontinuirana kompozicija) izveo je Rubens kao nacrt za drvorez Christoffela Jeghera (1596—1652). Crtež je pun simbola i karakteristika sedamnaestog stoljeća, mlazevi vode koji bi iznenadili one koji nisu za njih znali bili su omiljeni dio rane vrtne arhitekture.



Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## **80 Lavica jede pticu**

Crna kreda, lavirano tušem, pojačano bijelim, 13×22 cm. Oko 1641. London, British Museum.

Rembrandt je često crtao divlje životinje u zatočeništvu. Crtao ih je da bi ih upotrijebio na slikama, ali ih je često prodavao i kao posebna umjetnička djela.





Antonis van Dyck (1599—1641)

## 81 Studija krava

Pero i smeđa tinta, lavirano smeđe, 32×51 cm. Chatsworth, Vojvoda od Devonshirea i Trustees of the Chatsworth Settlement.

Još uvijek je sporno da li je to van Dyckov ili Rubensov crtež. Neki pretpostavljaju da je to originalna studija Rubensa za Pejzaž s kravama (sada u Münchenu), djelo iz kasnog razdoblja oko 1636/8. Zapravo, veza između crteža i te slike nije vrlo bliska, i vjerojatnije je da je Rubens uključio u svoju sliku elemente crteža svog darovitog pomoćnika koji se crtež već nalazio u njegovu atelieru.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## **82 List za stotinu guldena (Krist ozdravlja bolesnike)**

Bakrorez, 28 × 39 cm. Oko 1649.

Popularni naziv ovog bakroreza potječe od slavnog francuskog kolekcionara grafike iz osamnaestog stoljeća Mariettea koji je zabilježio da je sam umjetnik otkupio otisak tog lista za 100 guldena. Taj je naziv prikladan jer čini se, tema obuhvaća cijelo poglavlje 19 iz Evanđelja po Mateju u kojemu se opisuje Isusova djelatnost nakon što je »otišao iz Galileje i došao u judejski kraj, s onu stranu Jordana«, i svaki događaj, što ga opisuje sv. Matej može se prepoznati na tom bakrorezu. Desna polovica ilustrira kako »za Njim pođe silan narod, i On ih je ondje ozdravljao«. Evanđelje se nastavlja opisujući iscrpno kako su farizeji pokušali Isusa potaći na razgovor o zakonitosti rastave, na što se Rembrandt osvrće uključenjem skupine farizeja lijevo u pozadini. Najvažniji događaj na lijevoj strani bakroreza ilustrira stihove 13 i 14: »Tada mu neki donesoše dječicu da na njih stavi ruke i da se pomoli. Kako ih učenici počnu riječima zaustavljati, Isus im reče: — Pustite dječicu i nemojte im priječiti da dođu k meni, jer takvima pripada kraljevstvo nebesko.« Petar, prepoznatljiv po goljoj glavi, odmah lijevo do Isusa, rukom odgurava ženu istovremeno tražeći pogledom od Isusa pristanak. Isusov strogi prijekor izražen je nedvosmislenim pokretom desne ruke kojim poziva majke i djecu da mu se pri-



bliže. Zamišljeni mladić u finoj odjeći koji sjedi na podu među majkama, odnosi se na epizodu o bogatom mladiću kojemu je Isus rekao da se odrekne bogatstva da bi ga slijedio. Deva krajnje desno mogla bi biti u vezi s Isusovim riječima pošto je bogati mladić otišao svojim putem: »Lakše je devi proći kroz iglenu ušicu nego bogatašu ući u kraljevstvo nebesko.« Tako je u tom jedinstvenom kompleksnom bakrorezu Rembrandt svojim majstorskim crtežom ujedinio četiri zasebna događaja u jednu kompoziciju. Bakrorez je načinio otprilike 1649. godine, i on predstavlja vrhunac Rembrandtove bakrorezačke umjetnosti u četrdesetim godinama sedamnaestog stoljeća.





Meindert Hobbema (1638—1709)

### **83 Šumski pejzaž s kolibom**

Platno, 99 × 131 cm. Oko 1665. London, National Gallery.

U srpnju 1660. godine Jacob van Ruisdeal, koji se u lipnju 1657. nastanio u Amsterdamu, izjavljuje da je Hobbema bio njegov učenik »nekoliko godina«. Njegove najkarakterističnije kompozicije — šumski pejzaži raspoređeni oko jezerceta ili puteljka — nastale su između 1663. i 1668. godine. Nakon toga naslikao je malo slika, premda je među njima njegovo remek-djelo Aleja u Middelharnisu (dat. 1689; National Gallery, London) koje se bazira na sjećanju posjeta južnoj Holandiji. Postoje još barem tri verzije slike 83. To je izvanredni primjer Hobbemine omiljele teme, šumskog pejzaža osvjetljenog jakim sunčevim zrakama.





Frans Hals (oko 1580—1666)

## **84 Portret žene koja sjedi**

Drvena ploča, 45 × 36 cm. Signirano u donjem desnom kutu monogramom FH. Oko 1660/6. Oxford, Christ Church.

Ovo je jedini postojeći ženski portret iz Halsovog posljednjeg perioda, između 1660 i 1666 (datum je utvrđen prema slobodi obrade). Holandanke tog doba, čini se, nisu cijenile iskrenost prezentacije i opuštenost kista, osobito koje danas toliko hvalimo u Halsovim djelima. Poza žene s portreta daje naslutiti da je taj portret prvobitno imao par.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## 85 Portret starijeg muškarca

Platno, 72×67 cm. Signirano: Rembrandt f 1667. Privatna zbirka.

Usprkos bankrotstvu Rembrandtov genije nije nimalo pao u zaborav; on je i dalje primao važne narudžbe (vidi tekst za sliku 77). On je pridonio dekoracijama nove gradske vijećnice, slikajući Zavjeru Juliusa Civilisa (sada u Stockholmu) 1661/2. 1662. godine naslikao je grupni portret De Staalmeesters (Predstojnici suknarskog ceha; Amsterdam, Rijksmuseum), a 1663. Portret Frederika Rihela na konju (London, National Gallery). To je snažan portret iz kasnog razdoblja, stilski srodan s također naručenim Portretom plavokosog muškarca (1667) koji se danas nalazi u Melbourneu, u National Gallery of Victoria. U osamnaestom i devetnaestom stoljeću neki su ga smatrali portretom »Admirala Ruytera« odnosno »van Trompa«, ali nema sličnosti ni s jednim ni s drugim.





Jacob van Ruisdael (1628/9—1682)

## 86 Široki pejzaž s ruševinom dvorca i seoskom crkvom



Platno, 109 × 146 cm. Signirano u vodi, desno dolje: JvRuisdael (JvR monogramom). Oko 1665/70. London, National Gallery.

Jacob van Ruisdael, najveći holandski pejzažist rodio se u Haarlemu. 1657. nastanio se u Amsterdamu gdje je živio do smrti. Njegovi prvi radovi pokazuju utjecaj njegova strica Salomona van Ruydaela i haarlemskog pejzažiste Corneliusa Vrooma, no poslije, kad je pro- učio rad »talijanizirajućih« umjetnika kao što su bili Both i Asselijn, slikao je monumentalne kompozicije prigušenih boja. Ruisdael je imao mnogo učenika (uključujući i Hobbemu) i sljedbenika, a također je utjecao na razvoj pejzažnog slikarstva devetnaestog stoljeća u Engleskoj i Francuskoj. Ova izmišljena veduta nastala je potkraj šezdesetih godina sedamnaes- tog stoljeća: Ruisdael je tu istu vedutu prikazao na najmanje četiri druge slike. Holandski krajolik pred- stavlja kontrast oblacima koji mrko gledaju odozgora i bacaju tamne sjene na njega. U svom trećem preda- vanju na Kraljevskoj akademiji Constable je rekao: »Ruisdael je uživao (i prenio taj užitak na nas) u tim tmurnim danima, karakterističnim za njegovu i našu zemlju, kada se, iako nema oluje, krupni oblaci vuku nebom jedva dopuštajući zraci sunca da razbije sjenu u šumi. Tim efektima on je obične prizore uzdignuo do veličanstvenosti.«



Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## **87 Raspeće ('Tri križa')**

Bakrorez, 38 × 45 cm. Signirano i datirano (samo na trećem otisku): Rembrandt. f. 1653.

Ovo je jedan od Rembrandtovih najvećih bakroreza s religioznom temom, nastao u desetljeću u kojem je njegova grafika dostigla vrhunac. Izražajnost i monumentalnost ovog djela očituje se i na ostalim Rembrandtovim crtežima i slikama iz tog razdoblja. Izbor je opis Muke Isusove po Luki (23:44—8): »Bilo je već oko šestoga sata kad nastade tama po svoj zemlji do devetoga sata. Pomrča sunce, a hramski se zastor razdrije po sredini. Tada Isus viknu jakim glasom: 'Oče, u ruke tvoje predajem duh svoj'. To reče i — izdahnu.

Kada stotnik vidje što se dogodi, poče slaviti Boga i reče: 'Zaista, ovaj čovjek bijaše pravednik!' Sva Svjetina što se bijaše skupila da prisustvuje tom prizoru, kad vidje što se dogodi, vrati se kući udarajući se u prsa.«

Rembrandt se vjerno držao biblijskog teksta: razbojnik s lijeve strane je u sjeni, dok je onaj desno osvijetljen nebeskim svjetlom; ta se razlika između zlog i dobrog razbojnika pojavljuje samo u Evanđelju po Luki. Centralna epizoda u ovom djelu, međutim, jest obraćenje centuriona, koji je sjahao s konja, skinuo šljem i zadržano podigao ruke. Marija se onesvijestila, a sv. Ivan u očaju prinosi šake glavi. »Tamu po svoj zemlji« razbijaju samo zrake svjetlosti što pro-



diru iznad Krista.





Rembrandt van Rijn (1606—1669)

**88 (gore) Seoske zgrade pokraj ceste**



Pero i tuš, lavirano, 11×25 cm. Oko 1650. Oxford, Ashmolean Museum.

**(dolje) Koliba s krovom od slame**



Pero od trske i bistra, djelomično rastrljano prstom, 17×27 cm. Oko 1652. Chatsworth, Vojvoda od Devonshirea i Trustees of the Chatsworth Settlement.

**89 (gore) Kolibe Ispod visokog drveća**



Pero i kist, bistra, lavirano, 19×31 cm. Oko 1657/8. Berlin, Kupferstichkabinett.

**(dolje) Singel kod Amersfoorta**



Pero i bistra, lavirano, 15×28 cm. Oko 1647/8. Pariz, Louvre.

Rembrandtovi crteži i bakrorezi pejzaža tvore zasebnu cjelinu u njegovu djelu. Oni predstavljaju jednostavno, ublaženo poimanje prirode, naročito kraja oko Amsterdama. Često je znao odlaziti na šetnje van grada (katkada bi ga pratio i netko od njegovih učenika) s blokom za skiciranje, te je neposredno 'prepisivao' ono što bi vidio. Međutim, njegove slike s istim sižeom, pejzažem, kojih danas postoji oko desetak, posve su drugačije (izuzevši Zimski pejzaž, na-



stao 1646, u Kasselu). Njihov ugođaj i tehnika u priličnoj mjeri odražavaju utjecaj Herculesa Segersa. One su dramske po raspoloženju i artificijelne po osjećaju: nebo je zastrto oblacima, a visoka točka promatranja daje gotovo vidik iz ptičje perspektive na gole pejzaže načičkane fantastičnom arhitekturom. Usporedba odaje fascinirajuću razliku između relativnih funkcija crteža i slike u Rembrandtovu djelu.



Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## **90 (gore) Saskija spava u krevetu**



Pero i bistra, 13 × 20 cm. Oko 1635. Oxford, Ashmolean Museum.

## **(dolje) Saskijina trudnička soba**



Pero i bistra, lavirano bistrom i tušem, pojačano bijelim, 14 × 17 cm. Oko 1639. Pariz, Fondation Custodia (zbirka F. Lugt).

Saskija se upoznala s Rembrandtom preko svog ujaka, trgovca umjetninama Hendricka van Uylenburcha. Oženili su se u lipnju 1634. Imali su nekoliko djece ali je samo sin, Titus, doživio zrelo doba. Oslabljena stalnim trudnoćama Saskija je umrla 1642. Donijela je Rembrandtu velik miraz: nakon njezine smrti njen je imetak procijenjen na više od 40.000 guldena. Djelo Saskija spava u krevetu nastalo je tek oko godinu dana nakon njihova vjenčanja. Od Rembrandtovih mnogobrojnih studija Saskije u krevetu, ovo je jedna od najnježnijih.



Rembrandt van Rijn (1606—1669)

## 91 Autoportret

Platno, 114×94 cm. Oko 1669. London, Kenwood House, Iveagh Bequest.

Ovo je posljednji i jedan od najznačajnijih u slijedu Rembrandtovih izvanrednih autoportreta (jedan od ranijih autoportreta prikazan je na slici 54). Vjerojatno je nastao kratko vrijeme prije njegove smrti, možda čak i iste godine kad je umro, 1669. Potezi kista su snažni i slobodni, a konstrukcija slike varljivo jednostavna. Mnogo je toga rečeno i napisano o krugovima na platnu iza figure. Prema jednom mišljenju lijevi krug je simbol teorije a desni simbol prakse: Rembrandt je sebe zamislio kao »ingenium«-a s paletom i slikarskim potpornim štapom, između simbola teorije i prakse. To bi moglo biti objašnjenje: u svakom slučaju ti krugovi nisu naslikani na pripremljeno platno bez određene svrhe.





Paulus Potter (1625—1654)

## 92 Bik

Platno, 235 × 339 cm. Signirano: Paulus. Potter. f. 1647.  
Hag, Mauritshuis.

Životni put Paulusa Pottera bio je blistav ali kratak — umro je u dobi od dvadeset i devet godina. Bio je sin jednog amsterdamskog slikara, a djelovao je u Delftu, Hagu te konačno, u Amsterdamu. Gotovo sve njegove slike prikazuju životinje u pejzažu te su — s malim brojem iznimka — malog formata. Ovo izvanredno, golemo platno je glavna iznimka. Bik je u devetnaestom stoljeću bila jedna od najpoznatijih holandskih slika; iako se ne moramo složiti s tim mišljenjem, bilo bi teško zanijekati upečatljivost djela. Ono predstavlja, možda, posljednju riječ u holandskom realizmu.





Willem van de Velde, ml. (1633—1707)

### 93 Bitka kod Texela

Platno, 150 × 300 cm. Signirano na poledini platna: W V Velde of 1687. Greenwich, National Maritime Museum.

1674. Willem van de Velde i njegov otac stupili su u službu Charlesa II: isprava o njihovu postavljanju točno navodi dužnosti obojice; otac je trebao »crtati pomorske okršaje«, a sin »oslikati navedene crteže bojama«. Dobar dio posla obavljali su u Greenwichu, gdje su imali atelier u Queen's House-u. Često su navodi da je Willem van de Velde ml. svoje najbolje djela stvorio dok je živio u Holandiji; zaista, znatan dio njegovih djela iz engleskog razdoblja su mehaničke i repetitivne prirode. Napustio je čiste marine u korist konkretnih brodova i događaja na moru. Međutim, kad bi primio važnu narudžbu, kao što je ova, znao je stvoriti djelo najbolje kvalitete. Bitka kod Texela, jedan od okršaja u Trećem englesko-holandskom ratu, odigrala se 11. kolovoza 1673. Princ Rupert, zapovjednik englesko-francuske flote, htio je zadobiti prevlast nad holandskom obalom kako bi mogao izvršiti iskrcavanje s mora. Njegovu je namjeru osujetila holandska flota kojom je zapovijedao de Ruyter. Ova slika, koja se zasniva na crtežima Willema van de Veldea st. iz 1673, datirana je — na poledini platna — 1687. godine. S obzirom na istaknuto mjesto što ga na slici zauzima admiralski brod Cornelisa Trompa,



Goude Leeuw (»Zlatni lav«), čini se vjerojatnim da je Tromp naručio sliku. Tromp je bio tijesno povezan s engleskim dvorom. Na slici je istaknut dvoboj između Trompa, koji je kao admiral zapovijedao jednom od eskadra holandske flote, te sir Edwarda Spraggea, admirala plave eskadre, koji se nalazio na svom admiralskom brodu The Royal Prince.





Jan van Huysum (1682—1749)

## **94 Cvijeće u vazi od terakote i voće**

Platno, 133×91 cm. Signirano na postolju, desno dolje: Jan van Huijsum (fecit 1736) en 1737. London, National Gallery.

Jan van Huysum rodio se u Amsterdamu. Bio je učenik svog oca, Justusa van Huysuma (1659—1716) koji je također slikao cvijeće. Živio je u Amsterdamu čitavog života; iako je naslikao i izvjestan broj idealiziranih pejzaža, većina njegovih djela prikazuje mrtve prirode sa cvijećem i voćem. Te vrlo dotjerane slike cvijeća jarkih boja uvelike su ga proslavile za života, i bio je jedan od komercijalno najuspješnijih slikara svog doba. Uvelike su ga oponašali, naročito tokom druge polovice osamnaestog i početkom devetnaestog stoljeća. U vazi — koja je ukrašena puttima u ba-reljefu — nalaze se božuri, makovi, neveni, plave perunike, cvjetovi jabuke, sunovrati, afrički neveni, tulipani, zumbuli, ruže, ljutići i alpski jaglaci. Pri dnu vaze nalaze se ružičaste ruže, crveni i bijeli karanfili te plavi slak, s crnim i bijelim grožđem, breskvama i zebinim gnijezdom. Većina cvijeća prikazana je u veličini većoj od prirodne. Kao što je to često slučaj u van Huysumovim djelima, cvijeće pripada različitim godišnjim dobima. Često je znao odložiti dovršenje neke slike sve dok ne bi procvjetalo određeno cvijeće. To objašnjava dvostruke datume na nekim slikama, uključujući i ovu, jednu od najvećih i najpomnije izvedenih van Huysumovih mrtvih priroda s cvije-



ćem.





Jacob de Gheyn (1562—1629)

## 95 Studija devet glava

Pero i tinta, 36 × 26 cm. Signirano i datirano 1604, dolje u sredini. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett.

Ovaj list neposrednih skica ističe se ne samo svojim prijevremenim realizmom već i spontanošću i živahnošću poteza pera. De Gheyn je zamolio mladog muškarca, koji mu je bio model, da poprmi čitav raspon izraza, od intenzivno ozbiljnog do šaljivog i obijesnog. Nacrtao ga je i iz vrlo teškog ugla (lijevo dolje). Ovaj list ukazuje koliko je de Gheyn važan za razvoj realizma u početku sedamnaestog stoljeća. Današnje promatrače iznenađuje činjenica da je umjetnik koji je nacrtao ovu izvanrednu grupu skica mogao izvesti istančano nacrtanu, ali i teško zamišljenu, Alegoriju smrti (slika 5).





Jacob van de Ulft (1621—1689)

## **96 Moskovska delegacija u Gorinchemu**

Akvarel i gvaš na pergamenu, 27 × 37 cm. Signirano. Pariz, Fondation Custodia (zbirka F. Lugt).

Van de Ulft je djelovao kao slikar, slikar na staklu i crtač, te je vjerojatno bio samouk. Čini se da je čitavog života radio u Gorinchemu gdje je, od 1661., zauzimao razne javne funkcije. Iako u vezi s ovim crtežom ima problema u pogledu identifikacije, on vrlo dobro prikazuje jedan ceremonijalni aspekt javnog života u sedamnaestom stoljeću.





UMJETNIČKA SERIJA GRAFIČKOG ZAVODA HRVATSKE

MAJSTORSKA DJELA U VELIKOM FORMATU

1. Van Gogh   2. Fantastično slikarstvo   3. Bruegel   4. Impresionisti  
i postimpresionisti   5. Japanski drvorez u boji   6. Naivno slikarstvo  
u Jugoslaviji   7. Modernisti poslije 1945   8. Pioniri

